103/65

Friedrich Wilhelm Wodarke

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON

PAUL KLUCKHOHN UND ERICH ROTHACKER

HERAUSGEGEBEN VON

HUGO KUHN UND FRIEDRICH SENGLE

31. JAHRGANG 1957 XXXI. BAND

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

STUTTGART

Schriftleiter:
Dr. Richard Brinkmann, Tübingen, Im Rotbad 30

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH Stuttgart. Auslieferung durch die J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Kernerstraße 43, Ruf 92518. Druck von H. Laupp jr in Tübingen. Erscheint jährlich in 4 Heften von etwa 9 Bogen. Der Abonnementspreis beträgt je Heft DM 9.50, der Einzelpreis DM 13.—. Bestellungen nimmt jede Buchhandlung entgegen.
Alle Rechte, auch die Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany

Inhalt des XXXI. Bandes

Heft 1

Kurt May, »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, ein Bildungsroman? . . . 1

Robert Mühlher, Der Lebensquell. Bildsymbole in Goethes »Faust« . 38

John Hennig, Goethes Irlandkunde 70

Maria Bindschedler, Die Dichtung um König Artus und seine Ritter . 84

Siegfried Sudhof, Der späte Brentano (Eine Richtigstellung) . . . 101

Wolfgang F. Michael, Das deutsche Drama und Theater vor der Reformation. Ein Forschungsbericht 106

Walther Rehm, »Kreuzzüge des Philologen« 154

Eingesandte Bücher 162

Heft 2

Richard Brinkmann, Romanform und Werttheorie bei Hermann Broch 169

Kurt Mautz, Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik 198

Andreas Liess, Musikgeschichte und Wirklichkeit 241

Werner Schröder, Zur Chronologie der drei großen mittelhochdeutschen Epiker 264

Hanns Fischer, Neue Forschungen zur deutschen Dichtung des Spätmittelalters 303

Eingesandte Bücher 346

Heft 3

Hans Rothfels, Worte bei der Trauerfeier für Paul Kluckhohn . . . 347

Karl Hauck, Germanische Bilddenkmäler des frühen Mittelalters (mit 16 Abbildungen) 349

Rudolf Haller, Studie über den deutschen Blankvers 380

Manfred Windfuhr, Die neugermanistische Edition. Zu den Grundsätzen kritischer Gesamtausgaben 425

Fritz Wagner, Zur politischen Geschichte des 19. Jahrhunderts . . . 443

Eingesandte Bücher 457

Heft 4

Herman Meyer, Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung (mit 6 Abbildungen) 465

Kaspar T. Locher, Über Wahrheit und Wirklichkeit in Kellers Frühlyrik 506

Hans Heinrich Eggebrecht, Über Bachs geschichtlichen Ort . . . 527

Harry Bergholz, Weinheber-Schrifttum. Ein Forschungsbericht . . . 557

Eingesandte Bücher 580

'Wilhelm Meisters Lehrjahre', ein Bildungsroman?

Von KURT MAY (Frankfurt/Main)

Seit Jahren ist es an der Zeit, über 'Wilhelm Meisters Lehrjahre' als Bildungsroman mit erneuter Energie nachzudenken, d. h. darüber, ob das Werk überhaupt und in welchem Sinn, in welchen Grenzen ein Bildungsroman sei. Von der eindeutigen Antwort hängt das Gesamtverständnis ab, ebenso wie das eigene Verhalten zu diesem Buch, der Zugang zu diesem Werk und die beginnende Auseinandersetzung. Das gibt heute jedermann zu, gerade auch der, der sich dem Buch der 'Lehrjahre' entfremdet fühlt.

In der einschlägigen Forschung jüngeren und jüngsten Datums wird trotz mancherlei Einschränkungen und Auflockerungen noch nicht daran gezweifelt, daß die Kategorie des Bildungsromans, wie abgegriffen und unproblematisch geworden der Begriff auch sein mag, gerade auf das Buch der 'Lehrjahre' als Gipfelleistung der Gruppe zutrifft.

Im einzelnen sehr vorsichtig, aber im ganzen mit einer etwas gezwungen wirkenden Eindeutigkeit hat sich Max Wundt zu diesem Thema entschieden, als er schon 1913 das Fundament der neueren Wilhelm-Meister-Forschung gelegt hat in seinem Werk 'Goethes Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals'. Auf seine Weise, eine damals moderne, hat er hier literar- und geistesgeschichtlich ebenso streng wie großzügig interpretiert und entwickelt, wie sich im Buch der 'Lehrjahre' aus dem Theaterroman der 'Sendung' der neue Bildungsroman heraus entfaltet hat. In Wilhelm Meister hat sich die künstlerisch geniale Persönlichkeit zu einer umfassend gebildeten entfaltet. Im Wachstum Wilhelm Meisters haben sich zunehmend nach dem Abschluß der Lehrjahre eine ästhetische, eine ethische, eine religiöse Humanität harmonisch vereinigt. Nur fällt auf, daß die Zusammenfassung dieses Interpreten (Kap. IV, 9) davor haltmacht, die vollzogene synthetische Verschmelzung jener drei verschiedenen Bildungsbereiche im ausgereiften Endzustand Wilhelm Meisters aufzuweisen. Max Wundt aber hat schon mit scharfem, von der Konvention ungetrübtem Blick erkannt, daß dem Erzähler am Abschluß des Bu-

ches der 'Lehrjahre' »nicht mehr gelingen wollte«, ein Gleichgewicht zwischen dem erfahrenden Subjekt und einer erfahrenen und dargestellten wirklichen Welt herzustellen. Das bezieht sich aber nur auf die Art und Weise der Gestaltung. Daß im Goetheschen Sinn die Verwirklichung des harmonischen und universalen Bildungsideals gemeint ist und auf eine ungewöhnliche, mittelbare Weise auch durchgeführt, daran ist sowenig hier ein Zweifel ausgesprochen wie an der Tatsache, daß das Buch der 'Lehrjahre' die Gipfelleistung des klassischen deutschen Bildungsromans geworden ist. Der Interpret Max Wundt hat aber doch das Verdienst, worin wenige andere (wie Gundolf) vorangegangen sind, deutlich darauf verwiesen zu haben, daß das Augenmerk des Erzählers nach dem Abschluß des Theaterromans Wilhelm Meisters sich immer mehr hingerichtet hat auf die Darstellung des objektiven Daseins und daß der Held des Romans nur noch äußerlich in dieses hinein verflochten erscheint. »Es ist, als ob der Dichter nicht die Geduld hätte, in ihm selbst (Wilhelm Meister) das Ideal, das er als Zielpunkt der menschlichen Entwicklung vor Augen hat, hervorbrechen und reifen . . . zu lassen« (S. 211). Der Erzähler vielmehr »wählt den kürzeren Weg, dies Ideal als objektiv verwirklicht ihm vorzuführen«. Es geht im ganzen nach der Mitte des Buches der 'Lehrjahre' so zu, wie bei der Wirkung der 'Bekenntnisse einer schönen Seele' im einzelnen und besonderen: »Der Held tritt mit dem Leser vor den Rahmen des Bildes, um es nur noch betrachtend auf sich wirken zu lassen.« Am Abschluß des Buches der 'Lehrjahre', daran wird nicht gezweifelt, ist jedenfalls das Ziel der Bildung Wilhelm Meisters erreicht. Damit ist die Zeit des Suchens und Strebens zu Ende. Er braucht sich diesen Erwerb, der seine Bildung vollenden soll, nur noch völlig zu eigen zu machen, d. h. die innerlich erworbene Reife nur noch umzusetzen in die überzeugende Tat und sich so tätig als ein wahrhaft Gebildeter zu bewähren. Mit einer solchen Einschränkung, die vom Text aus begründet ist, ist freilich die Aussage von dem erreichten Ziel und vom Abschluß des Suchens und Strebens zur Hälfte wieder zurückgenommen und damit wieder in Frage gestellt, daß die Ausbildung Wilhelm Meisters am Ende, auf welche Art der Darstellung auch, verwirklicht sei. Hier ist ein scharfsinniger und feinfühliger Interpret nicht zur vollen Klarheit gekommen und hat sich in einem undurchgedachten Widerspruch verfangen. Eben damit deutet er auf ein sehr ernsthaftes ungelöstes Problem hin. Von Max Wundt als Interpreten des 'Wilhelm Meister' hebt sich die communis opinio der 'Wilhelm-Meister'-Forschung nicht zu ihren Gunsten ab.

1926 hat Melitta Gerhard in ihrem Werk 'Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister' so formuliert: »In der

Vereinigung mit Natalien, im Bündnis mit ihrem Bruder und seinen Freunden gewinnt Wilhelms Streben nach harmonischer Ausbildung seiner Natur seine Verwirklichung, schließt sich die unübersehbare Mannigfaltigkeit des Lebens, durch das sein Weg führte, zur gestaltenden Einheit zusammen« (S. 142). »Was teilhatte an dem Prozeß seines Werdens, geht ein in die Form, die die Massen ordnende Gestalt« (S. 141). Das kann nur bedeuten, die bildenden Kräfte, die von außen und von innen her zusammenströmen, prägen sich im Ausgang aller Geschehnisse aus und vereinen sich so im gebildeten Geist des Helden. Die bildenden Mächte in der Menschenwelt begegnen dabei der unwiderstehlichen Neigung Wilhelm Meisters, sich an ihnen und durch sie bilden zu lassen; im Einklang und Ausgleich von Ich und Welt entsteht der vollkommen gebildete Mensch. Dazu ist mit Einklang und Ausgleich am Ende des Weges zum Ziel der vollendeten Bildung die Harmonie der inneren Anlagen und Kräfte des Einzelwesens untereinander ebenso gemeint wie dessen harmonische Eingliederung in die Gemeinschaft der aristokratisch bürgerlichen Gesellschaft. Das alles klingt sehr eindeutig und unfragwürdig.

Nicht weniger eindeutig und konservativ hat sich der Kommentator Erich Trunz in seiner Hamburger Goetheausgabe (Bd. VII, S. 615 f.) zu unserer Frage verhalten. »Die Lehrjahre sind die Dichtung der Wechselwirkung von Ich und Welt unter dem Gesichtspunkt der Ausbildung.« »Alles was Wilhelm begegnete, wirkt auf ihn als Bildungsmoment.« Wirkt, das will sagen, hat auf ihn im Ausgang erfolgreich gewirkt. Am Ende des Romans verwirklicht Wilhelm Meister eine Harmonie von Ich und Gesellschaft, und eben diese ist die letzte Frucht seiner vollendeten Bildung.

Die bisher vernommenen Stimmen klingen zusammen mit dem jüngsten Standardwerk der romangeschichtlichen Forschung in Hans Heinrich Borcherdts Buch 'Der Roman der Goethe-Zeit' 1949 (S. 266). »Durchbildung aller Anlagen und Kräfte des Menschen zum geschlossenen Ganzen, zum Mikrokosmos als Spiegel des Makrokosmos wird nun die Zielsetzung des Bildungsgedankens . . . Bildung im klassischen Sinne ist also zugleich Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen, ist Humanität, Kalokagathia.« Am Schluß des Romans soll sich in Natalie die klassische Bildungsidee vollendet darstellen. Demnach mündet der Roman zwischen Wilhelm Meister und Natalie ein in die Steigerung des Ich-Erlebens zum allgemeinen Weltgefühl und zur Totalität des Weltbildes. Was Goethe in Wilhelm Meisters Werdegang bis zur vollendeten Verwirklichung gestaltet hat, wird mit dem Ergebnis der Schillerschen Bemühungen um die ästhetische Bildung in eins gesetzt. Diese erfaßt den ganzen Menschen, indem sie ihn in

ein freies und lebendiges Verhältnis zur Umwelt setzt. In dieser Weite des Bildungsgedankens »ruht die Voraussetzung zu dem Weltbild des Bildungsromans zur Goethezeit«.

Im gleichen Jahr 1949 hat sich Karl Viëtor in seinem Werk 'Goethe, Dichtung, Wissenschaft und Weltbild' unbedenklich vernehmen lassen: »Es ist die Idee des Menschen, der die Hauptkräfte seines Ich entfaltet und zum Ganzen einer schön gerundeten Form verbunden hat; der sich selbst die Gesetze seines Handelns gibt und als selbständiges Glied in die Gemeinschaft derer tritt, die für das nie endende Werk der Menschheitskultur wirken« (S. 150). Damit schließt das den 'Lehrjahren' gewidmete Kapitel, das den Titel trägt: 'Das Problem der Bildung'.

Erst allerjüngstens (1953) ist eine so fundiert wirkende Sicherheit und Klarheit wieder fragwürdig geworden. Gerhard Storz in seinen 'Goethe-Vigilien' hat mehr instinktiv als mit durchgeführter Begründung gegen die Bezeichnung Bildungsroman der 'Lehrjahre' protestiert. Er hat dafür den Begriff Weltbild in Vorschlag gebracht im Sinn eines sich ausprägenden, zusammenwachsenden Bildes von Welt, im Sinn einer bildhaften poetischen Weltgestaltung im Gegensatz zu irgendeinem ideologischen Glaubensbekenntnis. Aber niemand wird leugnen, daß sich in genauer Entsprechung zum Titel von 'Wilhelm Meisters Lehrjahren' vom ersten Kapitel des ersten Buches bis zum letzten Kapitel des letzten Buches der Werdegang dieses einen Menschen Wilhelm Meister durch die zusammenwachsenden Bilder einer Welt hindurchzieht wie ein roter Faden. Eine ausdrückliche Auseinandersetzung des geschmackvoll feinfühligen Interpreten mit dem Thema der Bildung im Goetheschen Werk fehlt durchaus, ebenso die Antwort auf die Frage: ist hier eine Bildung in Wilhelm Meister verwirklicht oder nicht? Aber die neu sich hier anmeldende Unsicherheit des jüngsten Interpreten, seine Ungeduld, sein Überdruß über das viele Reden vom Bildungsroman der 'Lehrjahre' bezeichnet für uns den heutigen Stand der Forschung sehr genau und gibt uns zu erneutem Nachdenken Anlaß und Notwendigkeit. Es geht dabei um mehr als um ein angemessenes Sinnverständnis. Es geht immer auch darum, zu erkennen, was Goethe in diesem Werk gelungen ist und was nicht.

Der Autor Goethe selbst, daran sei im voraus erinnert, um die eigene Interpretation zu eröffnen, hat einmal Wilhelm Meister emphatisch sprechen lassen von einem neu erkannten Hochziel und Wunschbild seiner umfassenden Bildung (V, 9). Das geschieht an jener Stelle, an der das künstlerische Streben des Helden von ihm mit Bewußtsein herumgelenkt wird auf das höhere und unendlich weitere Ziel seines

Bestrebens, sich ganz, wie er da ist, auszubilden. Genau an diesem Punkte, das hat man längst erkannt, geht der Theaterroman in den Bildungsroman über und das Streben Wilhelm Meisters nach vollendeter Kunst in ein Streben nach vollkommener Lebenskunst. Zum zweiten Mal spricht Wilhelm Meister emphatisch im letzten Kapitel der 'Lehrjahre' vom höchsten Glück, das er gefunden habe im Bund mit Natalie nach der Aufnahme in die Gesellschaft des Turmes, und zwar emphatisch gesteigert in biblischem Tonfall: wenn er zurückdenkt an die erste Ausfahrt in die Welt, komme er sich jetzt vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand. Aber welches ist das Glück, das Wilhelm Meister schließlich erlangt zu haben glaubt und das ihm unverdient zugefallen sein soll, wenn man der gewinnenden Bescheidenheit des jungen Meister zustimmen will? Ist hier im Sinn des Dichters als Erzählers eben jene ganzheitliche harmonische Ausbildung seiner Kräfte gemeint, verwirklicht wenigstens nach der erreichten Einsicht und inneren Reife des Helden? Dann wäre Goethe der entscheidende Gewährsmann dafür, daß seine Intention auf einen Bildungsroman hin am Schluß der 'Lehrjahre' verwirklicht worden ist im Sinn einer Bildung zu harmonischer und ganzheitlicher Humanität. Aber gerade diese Frage bleibt offen und kann erst beantwortet werden aus der erschließenden Interpretation des ganzen Werkes heraus. Immer auch bleibt die Möglichkeit bestehen, daß sich in unserem Fall wie in so vielen anderen die berühmte Kantische Forderung in den Zusammenhang unserer Aussagen und Eindrücke hineindrängt: es gelte oft, einen Schriftsteller besser zu verstehen, als er sich selbst verstanden hat.

Es läge wohl nahe, auszugehen von dem systematisch entwickelten Begriff der Bildung im Goetheschen Sinn, wie ihn uns der Pädagoge Ludwig Kiehn in 'Goethes Begriff der Bildung' (1932) ausgezeichnet klar vermittelt hat. Hier sind Goethes Vorstellungen vom Werdegang des menschlichen Geistes in seiner Gesetzmäßigkeit analog entwickelt zu seinen naturwissenschaftlichen Einsichten in die Metamorphose der Pflanzen. Aber in dem erwähnten Forschungsbeitrag von Ludwig Kiehn spielt leider das Buch der 'Lehrjahre' längst nicht die Rolle, wie das Buch von 'Wilhelm Meisters Wanderjahren'. Wir wählen den umgekehrten Weg, der von einem Roman aus, den alle Welt als klassischen Bildungsroman versteht, uns zum Sinn seines Bildungsgedankens hinlenkt, und zwar ausschließlich vom Text aus autorisiert. Zudem sind die Goethe-Forscher und gelehrten Goethe-Liebhaber bis heute schon von so vielen Voraussetzungen enttäuscht und im Stich gelassen worden, z. B. von einer wie selbstverständlich erscheinenden Voraussetzung, daß man den tragischen Roman der 'Wahlverwandt-

schaften' von den Hauptergebnissen und Grundergebnissen der Goetheschen Farbenlehre her interpretieren müsse, also eines naturwissenschaftlichen Hauptwerkes, an dem Goethe in den gleichen Jahren geschaffen hat wie an seinem Roman. Ein solches Unternehmen (Grete Schaeder) aber hat dazu geführt, die einmalige, im Gesamtwerk Goethes unerwartet radikal auftretende Konzeption des Tragischen in diesem Roman nivellierend und harmonisierend zu verdecken. Nachdem man sie allzulange vernachlässigt hat, ist heute eher wieder zu warnen vor einer Überschätzung der Goetheschen Naturwissenschaft für das Verständnis seiner Dichtung. Ob beiderlei Werke aus einer und derselben Tiefe des Weltverstehens entsprungen sind, muß sich noch von Fall zu Fall bestätigen. Es besteht auch die Gefahr, den Makrokosmos der Goetheschen Gott-Natur in das Wachstum eines sich bildenden Menschen und in das von ihm zu verwirklichende Bildungsideal unbedenklich hineinzuinterpretieren. Das würde nur erklären, warum man guten Glaubens im Goetheschen Sinn das klassisch harmonische Bildungsideal im Buch der 'Lehrjahre' bis heute wiedergefunden hat als in einem Bildungsroman und dann doch anschließend – aber selten genug – einmal über die dem Dichter angeblich nicht voll gelungene Gestaltung und Darstellung dieses Ideals nachgedacht hat.

Die Lage unserer gesamten Forschung zur neueren deutschen Dichtung ist seit Jahrzehnten dadurch bestimmt, daß neue, fruchtbare Ergebnisse unter Umständen viel eher aus Werkinterpretationen entspringen, eher als aus vorausgesetzten und vorgefundenen übergreifenden Zusammenhängen, z. B. einem Zusammenhang zwischen dem Meisterroman und Goethes wissenschaftlichen Aspekten der Welt als Natur. In solchen Zusammenhängen schleppen sich nämlich unübersehbar viele altüberlieferte Werkdeutungen fort, mit allen ihren Mängeln zur Konvention erstarrt. Dasselbe gilt gleichfalls für den allzu unbedenklich als gültig vorausgesetzten Begriff des Klassischen, wie er ja aus der geistesgeschichtlichen Einsicht in die Wachstumsgeschichte Goethes zwischen 1775 und 1805 in die einzelnen Werke dieses Zeitraums unbedenklich hineininterpretiert zu werden pflegt. Das trifft auch für eine klassisch genannte Bildungsidee zu, die im Zusammenhang des Buches der 'Lehrjahre' entdeckt wird. Man tut auf jeden Fall zu Anfang besser so, als wäre auch diese klassische Bildungsidee hier nicht vorhanden, um ihr dann unter Umständen zu begegnen.

So halten wir uns so lange wie möglich an den Text als das A und O unseres Unternehmens und fragen diesen daraufhin ab, ob und in welchem Sinn sich in ihm der Weg eines jungen Menschen zur Bildung erschließt und damit dieser Roman als Bildungsroman. Bildung wird von vornherein den umfassenden Sinn annehmen, der den Prozeß

auf dem Wege zu einem möglichen Bildungsgehalt als Endziel ebenso mit einbegreift wie dieses selbst, sofern es erreicht ist. Unser Hauptinteresse richtet sich dabei keineswegs nur auf eine formale Gesetzlichkeit, auf eine allgemein gültige strukturelle Notwendigkeit, die den Bildungsvorgang kennzeichnet; das wäre eine Notwendigkeit, die sich im Zusammenwirken von inneren Anlagen und äußeren Bedingungen bei einem solchen Menschen offenbart, der sich einmal auf den Weg zu seiner Bildung begeben hat. Vielmehr umgekehrt richtet sich unser Interesse überwiegend auf den einmal im Hier und Jetzt sich verwirklichenden Sinn- und Wertgehalt, in dem dieser eine sich bildende Mensch als solcher aufwachsend sich stufenweise erfüllt, so daß man von ihm – im Zusammenhang des vorgegebenen Textes – schließlich sagen wird, nun sei dieser gebildet. Entscheidend wäre erst, in welchem positiven, konkreten, konstitutiven und normgebenden Sinn sich Wilhelm Meister zum Mustermenschen, zum Meister gebildet hätte, wenn er sich dazu gebildet hat. Erst am Ende eines solchen Fragens wird sich wohl herausgestellt haben, ob Wilhelm Meister sich dann zugleich im klassischen Geiste gebildet haben soll.

Wir setzen eine sehr genaue Kenntnis des Buches von 'Wilhelm Meisters Theatralischer Sendung' voraus und entwickeln aus ihm, soweit es in das Buch der 'Lehrjahre' hineinreicht und in die ersten vier Bücher der zweiten Fassung hinein fortwirkt, in zahlreichen Variationen heraus, was aus dem Zusammenhang dieses Theaterromans, dieses Künstlerromans Anderes und Neues geworden ist auf der zweiten Stufe der Geschichte des Meisterbuches. Nicht auf die Abhängigkeiten des Autors der späteren Fassung von seiner früheren kommt es uns an, sondern auf den Zusammenhang, in dem sich dieser mit zunehmender Klarheit und Sicherheit produktiv aus dieser Abhängigkeit losmacht. Schon im ersten Buch von 'Wilhelm Meisters Lehrjahren' wächst Wilhelm Meister auf das vorschwebende Hoch- und Endziel einer erfüllten theatralischen Sendung zu. Für diese Bewegung aber wird im Text der Erzählung auffallenderweise der Begriff Bildung noch nicht verwendet. In dieser Richtung wächst Wilhelm Meister vor uns auf als der enthusiastische Liebhaber der Kunst und seines Mädchens, in welchem ihm die Geliebte und die Künstlerin in eins fallen. Ein dumpfer und dunkler Drang aus dem Unbewußten treibt diesen jungen Menschen auf seinen vorgeahnten Lebensweg aus angeborenen Anlagen heraus und hinein in die Welt um ihn herum. Von Bildung also ist hier nachdrücklich noch nicht die Rede, wo sich doch schon ein jugendlicher Geist spontan aus angeborenen Kräften in die umgebende, fördernde und hemmende Welt hinein entfaltet. Demnach wäre ein Theaterroman, der zur erfüllten theatralischen

Sendung hinaufführt, im Sinn seines Erzählers damit noch kein Bildungsroman geworden. Es fehlt dem jungen Meister nicht an leidenschaftlich kraftvollem Streben auf sein Ziel, wohl aber an Bewußtheit, mit der er den dunklen und starken Drang ergreifend formte, ihn einschränkend und leitend ans vorgeahnte Ziel führte. Es gibt in ihm noch kein Wissen um die Grundzüge und den Sinn eines Vorbildes oder Urbildes für ihn selbst und daher noch keine im Bewußtsein ergriffene, willentliche Richtung, in allem Hoffen, Wünschen und Träumen. Könnte man eine seiner Aussagen einmal in dieser Richtung deuten, so ist es genauer gesehen doch nur das überlegene Vorauswissen des Erzählers, wie er von Wilhelm spricht. Daraus ergibt sich, daß wenn Bildung von diesem jungen Menschen in neuem und präziserem Sinn erstrebt werden kann, dieser Mensch als Vernunft- und Willenswesen voll entwickelt sein muß, so daß er wissend und wollend aus der Distanz zu sich selbst, wie er sich erkannt hat, auf den Sinn und Wertgehalt des gebildeten Menschen hin sich zu bewegen beginnen wird. Dieser muß dann sich selbst als Subjekt und als Objekt der Welterfahrung erkennen, sich sozusagen in den Griff bekommen haben. Bildung wäre noch nicht da, wo einer »sich genug in sich selber fühlt, um sich in anderen fühlen zu können« (I, 15). Von Bildung wird erst dann gesprochen werden, wenn einer sich im Akt einer Selbsterziehung hinzurichten beginnt auf den für ihn als gültig erkannten letzten Sinn- und Wertgehalt hin, in dem dieser einzelne sich zugleich als Repräsentant seiner Gattung Mensch zu erfahren bekommt. Solange Wilhelm Meister als Liebhaber vom Besitz der Geliebten träumt und als Künstler in Wunsch- und Wahnbildern schwelgt von seiner künftigen Meisterschaft auf der deutschen Bühne, so lange ist er nur ein »Herz, das beständig überfließt« (I, 9). In einem solchen inneren Drang mag er den Wink seines Schicksals zu erkennen glauben. Es ist aber doch nur der Erzähler, der wieder aus der Klarheit seines Vorauswissens und im Abstand auf seinen Helden hinblickend seinen Zustand formuliert: »Seine Bestimmung zum Theater war ihm nunmehr klar« (I, 9). Wilhelm Meister aber ist bisher noch nicht sich selber gegenübergetreten. Darum heißt es auch nur: »Er bildete aus den vielerlei Ideen mit Farben der Liebe ein Gemälde auf Nebelgrund, dessen Gestalten freilich sehr ineinander flossen« (I, 9). Zum ersten Mal ist von einem Bilden, aber noch nicht von einem Sich-bilden die Rede. Dabei haftet diesem unreifen Drang des jungen Wilhelm Meister auf die Höhe der Kunst, auf den Gipfel einer künftigen künstlerischen Laufbahn von vornherein etwas Provisorisches an. Mehr als einmal ist von solchem Streben die Rede in kritisch ironischer Zurückhaltung. Der Erzähler läßt uns keinen Zweifel über die jugendliche Un-

reinheit und Unreife in der Motivation dieses künstlerischen Strebens, keinen Zweifel darüber, daß dieses sehr wesentlich geläutert werden muß. Die Phantasie oder Einbildungskraft des jugendlichen Geistes ist die seelische Kraft, die sehr früh, allzu früh und stark aufgereizt und aufgeweckt ist und sich selbst genug aus sich selbst steigernd anwächst und fortwuchert. Auf ein so einseitiges Wachsen und Wuchern des jugendlichen Geistes fällt sehr früh die kritische Besinnung des Erzählers. Wir werden sehr früh darauf vorbereitet, daß hier eine Fehlentwicklung begonnen hat. Im Drang zur künftigen Meisterschaft entfaltet sich zugleich ein solcher zur monomanischen Selbsterfahrung, verbunden mit einem geheimen Selbstgenuß. Der junge Meister, wie er von seinen schauspielerischen Darbietungen träumt, ist doch immer nur einer, der sich selbst einen großen Künstler einbildet, d. h. sich im erträumten Bild von sich selbst nach seiner künftigen Vollendung voraus genießt. So verwandelt sich dieser werdende Schauspieler schon in seinen ersten Versuchen nicht in seine jeweilige Rolle zu fremder Gestalt, indem er sich an diese verliert. Sondern dieser junge Schauspieler pflegt sich selbst »meist an den Platz der Hauptheiden zu setzen« (I, 5). »Die Stücke gefielen mir besonders, in denen ich zu gefallen hoffte, und es waren wenige, die ich nicht in dieser angenehmen Täuschung durchlas; und meine lebhafte Vorstellungskraft, da ich mich in alle Rollen denken konnte, verführte mich, zu glauben, daß ich auch alle darstellen würde« (I, 8). So auch genießt er sich zugleich voraus im Bild eines künftigen Lehrers, Erziehers zur Kunst an einem ganzen Volk, und das im ausschließlichen Bezug auf sich selbst, auf das Gefühl seiner selbst. Wir sind schon sehr mißtrauisch dagegen geworden, ob dieser junge Mensch jemals zu echter künstlerischer Meisterschaft wird aufsteigen können. Wie anders als in der 'Sendung'! Der Weg zum Gipfel künstlerischer Meisterschaft für diesen jungen Mann erscheint uns noch sehr weit, sehr unsicher, sehr schwierig, auch wenn sich dieser als Kind, als Günstling des Schicksals fühlen mag, von dem er glaubt, daß es ihn leiten werde. Er hat guten Grund dazu, weil er sich ja selbst nicht zu leiten vermag.

Wie zum Ersatz für das Entscheidende an Einsicht und Willenskraft, das diesem Werdenden noch fehlt, läßt der Erzähler dem jungen Mann zwei unbekannte Personen in den Weg treten, damit diese ihn leiten. Einmal geschieht das im ersten Buch der 'Lehrjahre' (I, 17) vor der Ausfahrt Meisters in die Welt und dann noch einmal im zweiten Buch (II, 9). Damit aber sind wir auf die zwei wichtigsten Einschübe und Ergänzungen gestoßen, mit denen der Autor der Bücher der 'Lehrjahre' den ursprünglichen Theaterroman der 'Sendung' bereichert hat. Jene Personen vermitteln an Wilhelm Meister ein frühes

Wissen von dem, was ihm nottut zur wahren Vollendung in der Kunst. Die Weisheit dieser unbekannten Männer, die namenlos wie Gespenster im Alltag auftauchen und wieder verschwinden, stammt aus einem unbekannten Quell der Einsichten, wie sie bisher dem werdenden Künstler Wilhelm Meister völlig verschlossen waren. Die Worte der beiden Unbekannten haben keine Tiefe und keine persönliche Geprägtheit, aber sie lassen an Klarheit und Deutlichkeit und fordernder Entschiedenheit nichts zu wünschen übrig. Aus dem Munde des einen wie des anderen Mannes begegnen Worte, die ersten Worte, welche eine echte, von Meister bisher völlig versäumte Bildung betreffen. Das geschieht im Bezug auf ein Schaffen von bildender Kunst und im Bezug auf den schaffenden Künstler, wie er sich zu bilden hat. Beide Male aber ist zwar zunächst von Kunstwerken und Künstlern die Rede, wie sie sein sollten, und damit von dem, was dem jungen Meister in seinem Leben und Schaffen bisher versagt war. Beiden Gesprächen der Unbekannten aber ist dies gemeinsam, daß sie den werdenden, in seiner Unreife befangenen Künstler oder Halbkünstler über die echte und rechte Kunst hinaus und hinauf zur echten Lebenskunst hinweisen. Damit aber ist der Theaterroman als Künstlerroman bereits herausgehoben aus seinen Voraussetzungen und sehr früh hingelenkt auf ein Hoch- und Endziel von Bildung im überlegen umfassenden Sinn. In ersten, sehr schwachen, nur spärlich gefüllten Umrissen entfaltet sich eine für den echten Künstler gültige Bildungsidee, deren Bestände sich aus dem Bewußtsein des Erzählers zunächst leichter und sicherer in das des Lesers hinein übertragen als in das Bewußtsein des dumpf drängenden und tastenden Helden der Erzählung. Die belehrenden und warnenden Worte der beiden unbekannten Weisen deuten aus der ästhetischen Sinnsphäre heraus in die ethische hinein, ohne jene auszuschließen, und verraten damit eine erste noch schwache Tendenz zur Erweiterung der Bildungsidee ins Universale und zu einer harmonischen Abstimmung mehrerer Bildungsfaktoren aufeinander. Wilhelm Meister bekommt jetzt zu hören, daß er bisher gar kein angemessenes Verhältnis zu Kunstwerken gewonnen habe, solange er sich damit begnügt, ihre Reize auf sich wirken zu lassen, so daß er darüber immer nur sich selbst und seine Neigung in den Kunstwerken zu erfahren bekommt. Wilhelm Meister wird eingreifend und kritisch warnend auf eine neue Distanz des Beschauers zum Werk erzogen als auf ein geschlossenes, durchgeformtes Gebilde. Die introvertierte Selbstbezogenheit und das sich selber genießende Verhalten der unreifen und unreinen Kunstbegeisterung wird bloßgestellt. Auch der echte schaffende Künstler schafft nicht im Drang seiner Gefühle, um sich dieser zu entladen; in seinem Verhalten prägt sich dagegen

das schlechthin vorbildliche Lebensverhalten des wesentlichen Menschen aus, mit dem hier schon der gebildete Mensch gemeint ist, ohne daß dieses Wort selbst in dem ersten Kunstgespräch angewandt erscheint im umfassenden Sinn bedeutsam für Lebenskunst. Wie der Künstler eine rohe Materie, die er zu einer Gestalt umbilden will, in seine formenden Hände nimmt, »so hat jeder sein eigen Glück unter den Händen« (I, 17). Das Wort »jeder« weist sehr deutlich auf die gattungsmäßige Bestimmtheit des hier zum ersten Mal auftauchenden Bildungsgedankens hin, dem das Wort »Bildung« zunächst noch mangelt. Sehr deutlich ist jetzt die neue Bewußtheit und die neu zu ergreifende willentliche Haltung gekennzeichnet, die dem Menschen zugehört, der echte, wahre Kunst bildet und darüber hinaus jedem wesentlichen Menschen gleicherweise, der sich selber zu bilden hat. »Ich kann mich nur über den Menschen freuen, der weiß, was ihm und anderen nütze ist, und seine Willkür zu beschränken arbeitet.« Wir sind gefaßt darauf, daß das Wort von der Bildung explicite als das Macht- und Kernwort der gedankenreichen Sprache des Romans bald sich einstellen und dann öfters wiederkehren wird. Wir sind sehr gespannt darauf, ob sich seine relative Leere noch anreichern wird, auch wie sich seine Bedeutung eventuell wandelt; am meisten aber darauf gespannt, wie weit der Bildungsgedanke sein Gewicht, seine Vorherrschaft behalten und nach einem glückhaften Ende hin noch steigern wird, so daß er schließlich die Essenz eines ganzen Lebensweges angesammelt in sich trägt. Es könnte ja sein, daß mit den letzten Worten des Unbekannten vom ersten Buch der 'Lehrjahre' schon auf einen krönenden Abschluß des ganzen großen Werkes im voraus hingewiesen wurde, wenn es heißt: »Es ist mit dieser Kunst wie mit allen; nur die Fähigkeit dazu wird uns angeboren, sie will gelernt und sorgfältig ausgeübt sein.« Der Erzähler hat uns soeben einen ersten Maßstab an die Hand gegeben, mit dem wir die weitere Fortentwicklung seines Helden zu messen haben werden. Aber wie entfernt das Endziel dieses Lebensganges noch liegt, das zeigt der fast schmerzhaft heftige Rückfall und Umschlag der Erzählung bis in die sprachliche Stilisierung hinein: »Dieses und mehreres wurde noch unter ihnen abgehandelt; endlich trennten sie sich, ohne daß sie einander sonderlich überzeugt zu haben schienen . . . Wilhelm ging noch einige Straßen auf und nieder; er hörte Klarinetten, Waldhörner und Fagotte, es schwoll sein Busen.« (Die letzten Worte stammen aus der uns wohl vertrauten Sprache der Werther-Gefühle, die in das Buch der 'Theatralischen Sendung' sich hinein ausgebreitet haben.)

Wilhelm geht in die weite Welt, um hier seine Meisterschaft in der Kunst zu begründen, dem alten Wunsch gemäß, »das Gute, Edle,

Große durch das Schauspiel zu versinnlichen, noch immer mit aller Lebhaftigkeit und aller Freiheit einer losgebundenen Einbildungskraft«. Aber bald (II, 9) wird seinem Drängen wiederum in kritischer Opposition eine Grenze gesetzt. Wilhelm Meister empfängt einen zweiten, in seiner Deutlichkeit gesteigerten Wink mit einem Hinweis auf das, was ihm und seinesgleichen und jedermann nottut, damit er zur echten Bildung gelange. In der Szene der Wasserfahrt begegnet ihm ein »wohlgebildeter Mann«. In einer solchen Zusammensetzung wie »wohlgebildeter Mann« und mit Bezug auf die völlig unbekannte Person bezieht sich das Wort wohlgebildet älterem Sprachgebrauch gemäß nur erst auf die wohlgefällig proportionierte körperliche Erscheinung dieses Mannes. Wieder ist alsbald vom Künstler die Rede, vom Genie oder vom glücklichen Naturell. Aber, bekommt Wilhelm Meister zu hören, dem Künstler dürfte manches fehlen, wenn nicht Bildung das erst aus ihm macht, was er sein soll, und zwar frühe Bildung. Der Bildungsbegriff kehrt auffallend rasch und häufig wieder und wird sich von jetzt an wuchernd verbreiten. Der echte Künstler ist nunmehr der gebildete Künstler geworden. Ein solcher ist mehr als nur ein bildender. Bildung erscheint jetzt völlig gleichbedeutend mit Erziehung, und diese Aufgabe des Erziehers wird nun der Vernunft eines menschlichen Meisters zugesprochen. Bildung erscheint jetzt als etwas, das gelehrt und gelernt werden kann. Das entscheidende Motiv, mit dem der Bildungsroman aus dem Künstlerroman herauszuwachsen hier schon beginnt, bleibt noch verdeckt. Eine solche Erziehung durch den überlegenen Meister, der die Gesetze und Regeln der Kunst vermitteln kann, ist nicht nur dem großen Schauspieler von glücklicher Begabung zubestimmt, sondern auch für »jeden andern Künstler, ja vielleicht . . . jeden Menschen«. Wiederum und bereits zum zweiten Mal schimmert ein Hinweis von echter Kunst auf eine umfassendere Lebenskunst durch, in der einer »das Gute künftig leichter und bequemer vollbringen kann«. So wird ein solcher Mensch »ein reineres, vollkommeneres und glücklicheres Leben führen als ein anderer, der seine ersten Kräfte im Widerstand und im Irrtum zugesetzt hat« (II, 9). Schon deutet diese Rede auf eine Vollendung des Einzelwesens in der Gemeinschaft hin, ebenso wie noch einmal auf die Gattungsbestimmtheit und -bedingtheit des erweiterten Lebensideals, in dem sich die Norm des wesentlichen Menschen verwirklicht, die Idee Mensch. Wieder auch ist die Bedeutung der bildend erziehenden Vernunft in helles Licht gerückt, in der ein echter Erzieher und zugleich der sich selbst erziehende oder bildende Mensch sich selbst wissend und handelnd gegenübertritt. Der werdende Künstler, der nicht mehr aus dem genialisch unbewußten Ausdrucksdrang

heraus lebt, steht unter dem gleichen, alle umfassenden Gesetz der Bildung, »vielleicht wie jeder Mensch«. Die Bedeutung des Bildungsbegriffs füllt sich zusehends und erweitert sich zunehmend. Die ethische Bedeutung umspannt und durchdringt zugleich den ästhetischen Sinnbereich.

Der junge Wilhelm Meister bewegt sich vorwärts auf eine Höhe zu, auf der er hoffen darf, seine Sehnsucht nach theatralischer Meisterschaft zu erfüllen. Es ist noch zweifelhaft, ob er bald ein so gebildeter Künstler werden wird nach jenem Musterbild, das ihm ein weiser unbekannter Mann vorgehalten hat. Daß er sich im Trubel der Komödiantenwirtschaft mit dem Mädchen und dem Alten, mit Mignon und dem Harfner verbindet, bezeugt eher, daß er von jenem Endziel der Bildung noch sehr weit entfernt ist. Denn gerade diese beiden wunderlichen Gestalten sind völlig naturhaft unmittelbare, vernunft-, gesetz- und ordnungsfremde und -feindliche Gestalten. Weil sie keinem vernunftgesteuerten Willen unterworfen sind, unterliegen sie nur unbestimmter Sehnsucht in die Ferne als Heimat oder einer dumpfen Verzweiflung am Leben. Diese beiden sind dem Schauspielerleben und -treiben von Grund aus fern und feindlich und einem Zug zur gebildeten Lebenskunst erst recht, so getrieben wie diese Geschöpfe sind. Für diese beiden gibt es keine Ausrichtung auf Theater und Drama, wie sie so viele andere Figuren der Geschichte einnehmen. Von den Lippen jener beiden strömen die bezauberndsten Laute der Einsamkeit, der Sehnsucht, der Qual in der Absonderung. Beide stehen außerhalb der bürgerlichen Gemeinschaft und sind schon jetzt dazu bestimmt, zugrunde zu gehen an ihrem Unvermögen, sich der Außenwelt in geordnetem Zusammenleben zu verbinden. Diese beiden Gestalten stehen also am äußersten Gegenpol zu jenen zwei unbekannten weisen Männern, die den Gedanken der Bildung erstmals im Raum dieser Dichtung vorgetragen haben. Wilhelm Meister wird sich bald zwischen beiden Parteien zu entscheiden haben. Wenn Wilhelm Meister ans Ziel seiner Bildung gelangt sein wird, wird er sich von jenen beiden abgelöst haben müssen. Wo Vernunft walten soll, wird leidenschaftlich dämonische Getriebenheit absterben müssen; wo die Tat das Regiment ergreift, wird kein unendliches Leid vorherrschen, wesensmäßige Einsamkeit wird einmal hinter einer im Handeln geschaffenen Verbundenheit zurücktreten müssen. Wie zur Bekräftigung solcher Distanz der beiden abenteuerlichen Gestalten zu dem innersten Anliegen Wilhelm Meisters nehmen wir die Worte Mignons zur Kenntnis: »Lieber Vater! bleib auch du von den Brettern« (III, 7).

Der Weg zur Höhe der theatralischen Wirkung und vom Endziel des künstlerischen Strebens zur vollkommenen Lebenskunst hinauf

führt Wilhelm Meister im dritten Buch mit seinen Komödianten zusammen in das gräfliche Schloß, zu einem Hoftheater von kleinem Format; damit zugleich in den Kreis des deutschen Adels, in einen kleinen Ausschnitt aus der sogenannten großen Welt. Wir ahnen, daß ihn auch hier wieder bedeutende bildende Kräfte erwarten und ihm neue Welterfahrung vermitteln, ihn weiterhin erziehen und zu fortschreitender Selbsterziehung befördern werden. »Unser Freund« hat selbst diese Erwartung, er, »der auf Menschenkenntnis ausging, wollte die Gelegenheit nicht versäumen, die große Welt näher kennenzulernen, in der er viele Aufschlüsse über sein Leben, über sich selbst und die Kunst zu erlangen hoffte« (III, 2). Wilhelm Meister ist zunehmend bereit und in versuchsweisem Tasten auch schon imstande, sich selber erkennend gegenüberzutreten, ganz so, wie es ihm wohlweislich angeraten worden ist. In der eben erwähnten Aussage des Erzählers über Wilhelm Meisters derzeitige innere Verfassung, die im Wandel sich befindet, ist zu bemerken, daß es hier geheißen hat »über sein Leben, über sich selbst und die Kunst«. Damit erscheint die Kunst schon an letzter Stelle innerhalb dieser Aufzählung. Es ist so, als ob im Unbewußten das bestimmtere und beschränktere Ziel der künstlerischen Meisterschaft zur Zeit Wilhelm Meister schon nicht mehr vor allen anderen magnetisch anzöge. Das spricht dafür, daß Wilhelm Meister im Begriff ist, sich in eine weitere und höhere Einheit eines Bildungsideals einzugliedern, das die künstlerische Wirkung noch mit umfaßt, aber darüber hinauszielt. Der erste bewundernde Blick auf die adeligen Personen, auf diese Menschen auf der Höhe der Gesellschaftsordnung der Zeit, verrät, daß Wilhelm Meister sich für eine Weile auf diese hinrichtet als Vorbilder für seine theatralische Gestaltung nicht nur, sondern schon mehr für sein Lebensverhalten, zunächst mehr instinktiv als bewußt. »Dreimal glücklich sind diejenigen zu preisen, die ihre Geburt sogleich über die unteren Stufen der Menschheit hinaushebt... Allgemein und richtig muß ihr Blick auf dem höheren Standpunkte werden, leicht ein jeder Schritt ihres Lebens! . . . Wer kann den Wert und Unwert irdischer Dinge besser kennen, als der sie zu genießen von Jugend auf im Falle war, und wer kann seinen Geist früher auf das Notwendige, das Nützliche, das Wahre leiten . . .« (III, 2). Das weist schon deutlicher über den Bezirk der Kunst auf eine überlegene Lebensbemeisterung und Lebensgestaltung hin, um so mehr als unter den rasch sich häufenden Enttäuschungen Wilhelm Meisters in eben diesem adeligen Kreis die neuen und förderlichen Einsichten über Kunst und Künstlerschaft völlig ausbleiben müssen. Noch bleibt der Nutzen des Umgangs mit den Personen von Stande im Unbestimmten. Vielleicht hat sich Wilhelm Meister in seiner Unreife, die ihm sel-

ber allmählich bewußter wird, auch getäuscht, wenn er wähnt, auf dem höheren gesellschaftlichen Standpunkte solcher Personen müsse der Blick »allgemein und richtig werden«.

Da tritt Wilhelm Meister in der gleichen Umgebung schon wieder so eine isoliert wirkende, überlegen erzieherisch oder bildend eingreifende Figur entgegen, dieses erste Mal mit Bezeichnung von Namen und Stand; es ist Jarno, der Major. Dieser führt den jungen Dramatiker und Schauspieler in die Welt Shakespeares ein. Es scheint zunächst, das würde Wilhelm Meister auf dem Wege zur theatralischen Sendung mächtig weiterbefördern. Er versenkt sich in das Werk des größten Dramatikers wie in eine »Serie von aufgeschlagenen, ungeheuren Büchern des Schicksals . . ., in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust«. Das könnte Meister auf sein eigenes schauspielerisches Bemühen, auch auf seine früheren poetisch dramatischen Pläne, Hoffnungen und Intentionen zurücklenken. Es geschieht aber nicht so. Es entspricht vollkommen dem Wunsch Jarnos, wenn es nicht geschieht, denn diesem liegt nichts ferner, als Wilhelm zum Theater zurückzuführen. Wilhelm selber verspürt, was der Major sofort lebhaft begrüßt, im Banne Shakespeares einen verstärkten inneren Zug zum tätigen Leben hin. Es geht also jetzt Wilhelm Meister vor allem nicht mehr darum, ein großer Künstler der Szene zu werden, sondern »in der wirklichen Welt schnellere Fortschritte vorwärts zu tun, (sich) in die Flut der Schicksale zu mischen, die über sie verhängt sind, und dereinst, wenn es (ihm) glücken sollte, aus dem großen Meere der wahren Natur wenige Becher zu schöpfen und sie von der Schaubühne dem lechzenden Publikum seines Vaterlandes auszuspenden« (III, 11), so haben seine Worte gelautet. Wilhelm Meister fühlt es voraus, daß das keineswegs aufgegebene künstlerische Wirkenwollen, das nunmehr an letzter Stelle innerhalb seiner Aussage steht, es auszusprechen scheint, daß sein künstlerisches Wirken keineswegs mehr die beherrschende, allererste Stellung einnehmen wird. Seine künstlerische Tendenz tritt im Ablauf dieser seiner Aussage nicht mehr mit dem stärksten Dringlichkeitsakzent versehen in seinen Ausdruck. Ganz genauso versteht das Jarno und betont in raschem Anschluß die sich andeutende neue Wert- und Rangordnung. »Wie freut mich die Gemütsverfassung . . . Lassen Sie den Vorsatz nicht fahren, in ein tätiges Leben überzugehen und eilen Sie, die guten Jahre, die Ihnen gegönnt sind, wacker zu nutzen.« Wilhelm Meister ist nun so weit gekommen, seine Fortschritte in der wirklichen Welt stärker zu werten als solche auf dem Theater, das die wirkliche Welt doch nur bedeutet, aber nicht selber ist, in einem von ihm neu erkannten Abstand von Wirklichkeit und Schein. Eine höhere, eigentliche, wesentliche Wirk-

lichkeit, in der vor allem schnellere Fortschritte zu tun sein werden, begegnet nicht in der Kunst mehr, sondern im wirklichen Leben, in der vita activa; gleich als ob große Kunstleistungen nicht auch starke Handlungen wären. Der Übergang von einem Theater- oder Künstlerroman in einen Lebens- oder Bildungsroman, der freilich den Kunstbereich noch mit umschließt, mit durchdringt, muß schon ganz nahe bevorstehen. Dabei wird sich das Gewicht des Ethischen gegenüber dem von Anfang an ausschließlich entwickelten ästhetischen Wertbereich immer mehr verstärken, ja, diesen vielleicht allmählich zurückdrängen. Die künstlerischen Anstrengungen Wilhelm Meisters im Schloß des Grafen sind völlig gescheitert.

Auf dem Wege zur nächsten und letzten Station des Theaterromans begegnet Wilhelm Meister der unbekannten, namenlosen Amazone. Seltsam, alle namenlosen Personen in dieser Geschichte und Jarno dazu, der ihnen in seiner Haltung ebenso gleicht wie in seiner sprachlichen Diktion, müssen irgendwie und von irgendwoher zusammengehören. Es ist so, als bildeten sie alle zusammen eine einzige Partei. Deren Mitglieder sind mit auffallender Absichtlichkeit auf den einen Wilhelm Meister hin gerichtet. Der erste Sendbote aus dieser Gruppe wird bestätigt durch den nächstfolgenden zweiten, dieser zweite durch den dritten usf. Aber Wilhelm Meister zu seiner Bildung verhelfen wollen sie alle. Die unbekannte namenlose Dame, die erst bei einer späteren Begegnung mit ihrem Namen Natalie vorgestellt wird, übt unmittelbar eine wunderbare Wirkung auf Wilhelm aus. »Er hatte seine Augen auf die sanften, hohen, stillen, teilnehmenden Gesichtszüge« gerichtet (IV, 6). »Er glaubte nie, etwas Edleres, noch Liebenswürdigeres gesehen zu haben.« Alsbald ist die Erscheinung des hülfreichen Engels, die mit dem heilsamen Blick der schönen Augen lange noch nachwirkt, verschwunden. Aber Wilhelm Meister erscheint im Verhältnis zu den ihm nächststehenden Personen, zu Mignon, zum Harfner und selbst zu den Komödianten wieder um etwas verändert. Diese Wandlung deutet auf eine nur mittelbar angesprochene Weise auf die wunderbare Nachwirkung der edlen, schönen Amazone zurück. »Ich fühle, daß alles, was in mir ist, diesen Unglücklichen gewidmet sein soll.« »Ich fühle, daß Ihr bedürft und was ich vermag, will ich Euch leisten, schenkt mir Euer Vertrauen aufs neue« (IV, 8). Wir spüren, unter der Nachwirkung Nataliens ist das künstlerische Wirkungsverlangen wieder um etwas in Rückbildung begriffen. Eine Wandlung Wilhelm Meisters weg von seinem früheren monomanischen Virtuosentum zu einer neuen Sozialität, die sich im zwischenmenschlichen Zusammenhang ausbreitet, zeichnet sich deutlicher ab. Fast zugleich wird jetzt in einem neuen positiven Sinn seine deutsch-

bürgerliche Mentalität deutlich gemacht und ihm selbst sogar bewußt im ersten Abstand zu den Personen von Adel. »Wir Bürgerlichen haben nichts für uns selbst. Dieses ganze Selbst müssen wir hingeben . . . Die Treue macht den Hauptbestandteil unseres Reichtums aus« (IV, 2). Eine innere Verlagerung der Lebenswünsche und Ziele ist bei Wilhelm Meister sichtlich im Fortschreiten, und im zunehmenden Bann Nataliens wird eine ethisch-sozial-praktische Musterbildlichkeit sich verstärken innerhalb dieses Bildungsideals, vielleicht bald auf Kosten der künstlerischen Tendenz. Wilhelm Meister bemüht sich fortan, nicht etwa »planlos ein schlenderndes Leben fortzusetzen, sondern zweckmäßige Schritte sollten seine Bahn bezeichnen«. Wie zum Dank dafür, daß ihm selbst von der unbekannten, hilfreichen Herrschaft geholfen worden ist, gilt es ihm jetzt vor allem, »für die verunglückte Gesellschaft auf das Beste zu sorgen«.

In der »Stadt H.« (wieder einer Stadt ohne Namen) will Wilhelm Meister seine letzten Schritte tun, um auf der Szene des modernen Stadttheaters seine einstmals so leidenschaftlich gefühlte Sendung zu verwirklichen. Aber mit diesen seinen letzten Schritten auf dieses Ziel hin wird der Theaterroman Wilhelm Meisters im stärksten Gegensatz zu seinen Ursprüngen in den Bildungsroman einmünden und übergehen. Das Streben nach schöner Kunst wird sich in das bewußte Streben nach allseitiger Lebenskunst vollends verwandeln. Das wird genau in dem Augenblick entschieden, da Wilhelm sich des künftig für ihn verbindlichen Sinnes und Begriffs von Bildung in seiner vollen Bedeutung bewußt geworden ist. Im neuen Bereich wandelt sich die bisherige Kunstauffassung mit. Der ästhetische Bereich ist also mit der neueren Zielrichtung keineswegs ausgeschieden, sondern wird eingegliedert in das umfassendere Lebensideal. In Aurelie tritt lehrreich und wiederum warnend, ja abschreckend für Wilhelm Meister eine Schauspielerin entgegen, die nichts anderes spielen kann und will als sich selbst, stark monomanisch, wie der junge Meister früher auch einmal war. Wilhelm Meister als teilnehmender Freund wird von ihrem Anblick erschüttert und vollends abgeschreckt von einer Auffassung von Kunst als Selbsterlebnis, Selbstgenuß und Selbstausdruck. Im Nachdenken über den Sinn und die Form des Hamletdramas überschreitet er jetzt gleichfalls seine frühere Stufe des Kunstverstehens, auf der ihm damals nichts angelegener war, als »nach und nach mit seinem Helden zu einer Person zu werden«. Das dramatische Werk als Eines und Ganzes tritt seinem Bedürfnis gegenüber, es als das zu verstehen, was es ist, sich anschauend und denkend seinem Sosein objektivierend hinzugeben, es zu fassen als ein in sich geschlossenes Gebilde. Wilhelm Meister fühlt jetzt sogar das Bedürfnis nach festen,

dem künstlerischen Gegenstand angemessenen Maßstäben, ja sogar nach Regeln. Jetzt will er die Kunst in einem Zusammenhang behandelt haben; das kann kaum etwas anderes bedeuten, als er bedarf nunmehr eine verbindliche, allgemein gültige Theorie der Kunst. Wilhelm Meister wünscht, daß man »bestimme, was recht, schön und gut sei und was Beifall verdiene«. Genug, er »behandelt alles aufs Ernstlichste«. Der künstlerische Geschmack Wilhelm Meisters verrät erste Anzeichen eines sich herausbildenden klassischen (oder klassizistischen?) künstlerischen Geschmackes, und sein Sturm und Drang liegt schon weit zurück. Auf diesem Wege freilich droht vielleicht einmal eine Erstarrung des künstlerischen Sinnes. Jedenfalls wird in Wilhelm Meister eine neue Ästhetik zusammenwachsen müssen mit einer neuen altruistisch sozialen Ethik der Tat, und beide Bereiche werden sich vereinigen und durchdringen innerhalb des übergreifenden Zusammenhanges eines Lebensideals für einen wahrhaft gebildeten Menschen. Die Tragödie Aureliens nähert sich der Katastrophe, und – die schauspielerische Laufbahn Wilhelm Meisters ihrem Höhepunkt. Beides in schreiendem Gegensatz zueinander.

Da läßt der Erzähler mit dem Tode von Wilhelms Vater eine für das gesamte äußere und innere Geschehen entscheidende Wendung eintreten. Der Brief des Jugendfreundes Werner, die Trauerbotschaft aus dem Elternhaus zwingt Wilhelm Meister auf den hoch bedeutsamen »Scheideweg«: soll er jetzt in die Heimat zurück oder seiner Kunst treu bleiben? Da zeigt es sich, daß Wilhelm Meister nicht mehr derselbe ist, der er war, als er in die Welt hinauszog, um sich von seinem Ausdrucks- und Selbsterfahrungsdrang zu befreien und grenzenlos sich in anderen zu fühlen. Wilhelm Meister kommt jetzt zu vollem klarem Bewußtsein von dem, was ihm jetzt nottut im Leben und nicht mehr vor allem in der Kunst. Kluge Männer haben ihm vorher schon genug davon gesprochen. Er tritt nunmehr fragend und antwortend aus der Erkenntnis sich selbst gegenüber: Was soll ich tun? Wie und warum soll ich leben? Er weiß jetzt, was er will, und will von jetzt an, was er weiß. Wilhelm Meister stellt sich jetzt endlich wissend und wollend unter das Gesetz der Bildung seines Selbst. »Daß ich dir's mit einem Worte sage, mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht. Noch hege ich eben diese Gesinnung, nur daß mir die Mittel, die mir es möglich machen werden, etwas deutlicher sind« (V, 3). Wilhelm Meister hat erkannt, daß es ihm jetzt und künftig aufgegeben sei, »sein Inneres von den Schlacken zu reinigen« und mit sich selber eins zu werden, da er bisher mit sich selber uneins war; früher, da es ihm um nichts anderes ging, als Selbststeigerung und Selbstgenuß.

Was aber hat ihm bis dahin gefehlt? Wenn er von nun an sich zum gebildeten Menschen erziehen möchte, welche Norm ist ihm aufgegangen? Die Klarheit darüber wird ihm jetzt zuteil mit einem neuen Rückblick auf die aristokratischen Personen seiner Zeit, unter denen er bis vor kurzem gelebt hat. Er hat sie früher wohl nur unbestimmt und oberflächlich verstanden. Jetzt erst vermag er sie aus der gewachsenen Distanz heraus tiefer, umfassender zu deuten, angemessener zu werten. Im Rückblick auf die besten Personen von Stande, die ihm begegnet sind, vermag Wilhelm Meister jetzt das in ihm sich entfaltende Ideal oder die Idee einer Bildung erstmals zu konkretisieren und zu konzentrieren, und zwar: in der Richtung auf Harmonie und auf Ganzheitlichkeit. Bildung wird ihm erst jetzt verständlich und verbindlich als harmonische und universale Bildung. Der Edelmann allein ist in Deutschland dazu bestimmt und ist dazu imstande, seine Person auszubilden. Der Bürger in Deutschland mag sich Verdienste erwerben können und zur Not seinen Geist ausbilden; das letztere aber ergäbe doch immer nur eine fragmentarische, keine volle und vollständige Bildung. Persönlichkeit, d. h. eine wirklich gebildete Persönlichkeit bleibt den bürgerlichen Untertanen versagt. Dem Adeligen ist Tun und Wirken vergönnt, dem Bürgerlichen aber nur ein Leisten und Schaffen. D. h. der Bürgerliche vermag nur aus vereinzelten, wohl auch für sich ausgebildeten Teilkräften einzelne, brauchbare, nützliche Leistungen zu vollbringen. Aber damit wird er noch keine echte Persönlichkeit. Nur in einer solchen ist, mit einem Wort gesagt, Harmonie und zwar in mehrfachem Sinn, wie sie allen bürgerlichen Personen abgehen muß. Der echte Edelmann gibt alles durch die Darstellung seiner Person, und eine solche ist einem Bürger innerhalb der aristokratisch bürgerlichen Gesellschaft immer versagt. In der Selbstdarstellung des Aristokraten ist Harmonie von außen und innen. Zu einer solchen wird er durch ihm von Geburt an zubestimmte Öffentlichkeit seiner Person erzogen oder gebildet. Er zeigt, was ihm zugleich von außen abgefordert wird, den freien Anstand, da er als Edelmann immer mit seiner Figur, mit seiner Person »bezahlen« muß. Solches Verhalten spricht sich aus in einer gewissen feierlichen Grazie des echten Aristokraten bei gewöhnlichen Dingen, in einer Art von leichtfertiger Zierlichkeit bei ernsthaften und wichtigen Angelegenheiten. Das alles bekundet sich als innere Haltung in der äußeren, offenbart sich in der körperlichen Bewegung, im starken, sicheren Klang der Stimme. Ein solches Repräsentieren von Persönlichkeit in der Umwelt, der diese harmonisch eingegliedert ist, ist nur möglich, weil ein solcher Mensch »überall im Gleichgewicht steht«. D. h. nicht nur im Gleichgewicht von außen und innen, von äußerer Haltung und innerer Verfassung,

im Gleichgewicht von Körper und Geist, nicht nur im Einklang von Sein und Schein oder besser von Wesen und Erscheinung. Auch in der Harmonie der Kräfte oder Anlagen oder Fähigkeiten untereinander, die zu Fertigkeiten entwickelt werden müssen, ist Wilhelm Meister nunmehr das Geheimnis echter Bildung aufgegangen. Weil eine solche nur im öffentlichen Leben erworben und betätigt und bestätigt werden kann, ist in diesem Bildungsgedanken die Harmonie von Einzelwesen und Gemeinschaftsordnung der aristokratisch bürgerlichen Gesellschaft mit gemeint.

Alle neuen Einsichten verdichten sich in der Erkenntnis und verbinden sich mit dem bewußt gefaßten Entschluß, deuten sich zugleich um in den endlich verstandenen Sinn eines schon lange gefühlten Dranges: »Ich habe nun gerade zu jener harmonischen Ausbildung meiner Natur, die mir meine Geburt versagt, eine unwiderstehliche Neigung.« Damit bestätigt Wilhelm Meister und bejaht er rückblickend und deutet er zugleich den bisherigen Trieb, Schauspieler zu werden. Ist nicht auch der Schauspieler am äußersten Rande der Gesellschaft stehend eine öffentliche Person? und als eine solche auch er zur Selbstdarstellung bestimmt? Es fällt Wilhelm Meister jetzt wie Schuppen von den Augen, daß er auch schon bisher den Wunsch und das Bedürfnis gespürt hat, sich zu bilden, seiner Bildung zu leben, nämlich als Schauspieler auf der Szene vor seinem Publikum. »Auf den Brettern erscheint der gebildete Mensch so gut persönlich in seinem Glanze als in den oberen Klassen. Geist und Körper müssen bei jeder Bemühung gleichen Schritt gehen, und ich werde da (auf dem Theater) so gut sein und scheinen (d. h. erscheinen) können, als irgend anderswo« (V, 3). Wilhelm Meister hat damit zu seiner ganzen bisherigen Vergangenheit Ja gesagt, aber in einem Sinn, der ihm jetzt eben erst aufgegangen ist und aus dem heraus er in seine Zukunft hinein weiter zu leben, weiter zu schaffen gedenkt. Noch jetzt will er auf der Szene handeln und wirken, aber eben nicht um dieses Wirkens willen, sondern um sich damit zum harmonischen und ganzheitlichen Menschen heranzubilden, zusammen mit anderen hinzukommenden Fähigkeiten und Fertigkeiten. Die Bedeutung der Gedanken dieses Briefes an Werner ist in ihrer Sinntiefe kaum zu erschöpfen. Wilhelm Meister wird seinem Hang und Drang zur Bühnenkunst treu bleiben können; aber er weiß jetzt und bejaht es mit Willen, daß er damit seine Triebe und Süchte und Träume in das umfassende Gesetz einer harmonischen Lebenskunst einzuordnen hat.

Uns ist aufgegeben, die Bedeutung des so emphatisch vorgetragenen Wortlauts in diesem Briefe sehr ernst zu nehmen, gleichfalls das neue Wissen Wilhelm Meisters wie seinen guten Glauben und seinen

starken Willen. Alle diese haben sich in den einen kurzen Satz hinein verdichtet, der beginnt: »Mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden . . . ist mein Wunsch und meine Absicht.« Aber immer werden wir doch auch den Wunsch, den Willen, die Klarheit und den Glauben Wilhelm Meisters nicht nehmen dürfen anstatt der betreffenden Tathandlungen, kein Versprechen, kein Programm für seine Erfüllung, den neu geklärten und angespannten Bildungsdrang nicht für den Bildungsvorgang selbst. Der Bildungsroman im strengeren Sinn steht nun erst in seinem Anfang, und erst in seinem Ausgang wird er sich als erfüllt oder nicht erfüllt bezeugen. Die Erfüllung wird erst dann sichtbar, wenn in der Verfassung eines Wilhelm Meister die erstrebte, geforderte Ganzheitlichkeit zusammen mit einer harmonischen Verschmelzung der einzelnen geistig seelischen Fähigkeiten zu einem vollkommenen Ineinanderwirken sichtbar geworden ist, in vollendeter Zusammenschließung und Integration aller sich bildenden Kräfte. In Sturm-und-Drang-Zeiten des jugendlichen Geistes, da der Künstler als der Ausnahme- und Elitemensch schlechthin erschien, hat Wilhelm Meister glauben können, der echte Künstler vereinige als Dramatiker die Totalität aller menschlichen Kräfte in sich und lasse sie gestaltend in die Welt hinaus wirken. Jetzt ist er fortgeschritten zu einem Begriff der Universalität, in der alle menschlichen Anlagen und Fähigkeiten zu Fertigkeiten ausgebildet zusammen- und ineinanderwirken, sich gegenseitig steigern und vervollkommnen, so daß keine Absonderung unter ihnen auftreten kann, z. B. die Absonderung eines ästhetischen Verhaltens für sich oder eines höchst entwickelten ethischen Verhaltens, keine Abspaltung und einseitige Übersteigerung einer unteren, anderen bevorzugten Verhaltensweise. Harmonie oder Gleichgewicht stellt sich nur her, wenn alle wesentlichen eingeborenen Fähigkeiten gleich stark oder gleich sehr stark entwickelt sind, aber immer eine mit Rücksicht auf alle anderen, die ja gleiche Anrechte besitzen auf Entfaltung, so daß alle Tendenzen sich auswirken in einer Proportion, in der sie alle gefördert und eine jede von ihnen in bezug auf alle anderen auch wieder eingeschränkt erscheinen. Ein so verwirklichter Bildungsgedanke aber muß Wilhelm Meister identisch geworden sein mit dem einen Bild, Vorbild und Urbild von dem vollkommenen Menschen, mit einem Ideal oder einer Idee des gebildeten Menschen. Wilhelm Meister hat jetzt eine gattungsbestimmte Norm des menschlichen Lebensverhaltens begriffen und ergriffen. Damit ist das Buch der 'Lehrjahre' als Bildungsroman im Ansatz eindeutig konstituiert. Aber natürlich, das soeben stabilisierte Bildungsideal als Endziel eines Bildungsromans, in den sich der Theaterroman schließlich aufgelöst hat, ist auch nur erst in seiner Allgemeinheit und Formalität aufge-

stellt als programmatischer Inbegriff von dem, was sein soll. In diesem jungen Menschen muß jetzt alles nur noch – wirklich werden. Für die verschiedenen Ströme seiner künftigen Welterfahrung und seine entgegenwirkenden Reaktionen ist bisher doch nur eine Art Rahmen oder Gehäuse geschaffen, das erst vollständig ausgefüllt werden muß. Die neu gesichtete, erkannte und geforderte Struktur des vollkommen gebildeten Menschen muß sich im künftigen Lebensverhalten Meisters mit normativen Wert- und Sinnelementen erfüllen, die erstrebte, erhoffte, geforderte harmonische und proportionierte Schichtung im Gleichgewicht der Kräfte untereinander, in ihrer wechselseitigen Durchdringung und gegenseitigen Abstimmung muß sich noch bezeugen. Erst wenn das überzeugend geschehen ist, wird man sagen, 'Wilhelm Meisters Lehrjahre' seien ein vollendeter Bildungsroman geworden. Vorher wird man immer noch sagen können, das sei alles nur gedacht. Wilhelm Meisters bisherige Entwicklung im Zusammenwachsen des ästhetischen Themas mit dem ethischen ist ein unverächtlicher Anfang auf diesem Wege. Immerhin ist der ästhetische Sinnbereich als einer unter anderen erfaßt, abgestimmt auf den ethischen und strebt demnach zu einer übergreifenden Einheit und Ganzheit des Bildungsideals hin. Dessen Inhalt ist bisher noch nicht vollständig geworden, er ist nach allen seinen Dimensionen noch unübersehbar, wird sich mit der weiteren Ausdehnung des Bildungsdranges noch bereichern.

Wilhelm Meister hat immer noch viel Zeit, ebenso wie sein Erzähler und wie auch der Leser sich Zeit nehmen soll. Daß ein Roman sich Zeit nimmt, gehört zu seinem Wesen und zu einem Bildungsroman erst recht.

Der Theaterroman wird nunmehr endgültig abgebrochen, nachdem er gleichsam von innen her abgestorben ist. Von der Hamlet-Aufführung wird geradezu lieblos uninteressiert berichtet, auf die doch der Theaterroman von seinen Anfängen an sich hinbewegt hat als auf seinen krönenden Abschluß. Die wunderbare Erscheinung des Geistes auf der Szene und die zwei großen Männer in weißen Mänteln und Kapuzen hinter der Szene (Handlanger der Gesellschaft vom Turm) interessieren und beunruhigen niemand mehr. Es geht jetzt um ganz anderes. Auf eine geglückte oder mißglückte Theateraufführung kommt es nicht im geringsten mehr an. Schon bedeutsamer spricht der Sinn einer Inschrift auf einem rätselhaft aufgetauchten Schleier: »Zum ersten und letzten Male, flieh Jüngling! Flieh!«

Das Bild des großen Künstlers als des vollkommenen Menschen, der sich auf der Bühne verwirklicht, ist nicht mehr Endziel, alles Theater ist nur Mittel zum Zweck der Bildung geworden. Nach der Aufführung, dem letzten Erfolg Meisters auf der Szene, entsteht mit fast

übergroßer Deutlichkeit der allegorisch vielsagende Brand, der nur traurige Ruinen hinterläßt. Er bedeutet wohl auch den ausbrechenden Wahnsinn des Harfners mit. Denn dieser kann in einer Umwelt nicht weiterleben, in der sich Vernunft, Harmonie und Ordnung schier grenzenlos ausbreiten. Zu gleicher Zeit, kurz vorher und kurz nachher, bricht in der Stadt H. die Theaterwelt zusammen, auf die einst Wilhelm Meister seine stärksten Hoffnungen und schönsten Träume gerichtet hat. Das künstlerische Unternehmen des Direktors Serlo bricht zusammen, wie vorher schon die Lust und Liebe des Publikums, die Disziplin der Schauspieler, die Grundsätze des Direktors sich aufgelöst haben. »Was vorher fest verbunden war, fällt nunmehr bald auseinander.« Wilhelm Meister wird auf der einstigen Musterbühne nicht mehr spielen, und er hat auch schon gar keine Lust mehr dazu. Das Theater, so scheint es, wird als Stätte seines künftigen Bildungsstrebens ausfallen. Die große Schauspielerin Aurelie aber steht vor dem Tode.

Im sechsten Buch tritt sehr rasch, fast ohne Übergang und Einleitung eine neue Dimension menschlichen Werterlebens und Sinnstrebens in den Zusammenhang des Bemühens um echte Bildung ein. Es bringt die 'Bekenntnisse einer schönen Seele'. Wilhelm Meister wird überraschend bekannt gemacht mit der Schrift einer frommen Stiftsdame, wieder ohne Namen. Die Lektüre bringt Aurelien ein Ende in Frieden »in sanfter Stimmung«. Der junge Meister versenkt sich in das Zeugnis eines Menschen, der sich unermüdlich kämpfend und leidend der Aufgabe einer »Bildung des Herzens« hingegeben hat. Wir sind nach allem Bisherigen ausschließlich darauf gespannt, was von dieser neuen Gestalt auf Wilhelm Meister übergehen wird, d. h. ob und wie weit seine eigene umfassende Bildung auf das neue, ihm hier vorgewiesene Fundament des religiösen Lebens gegründet werden soll und mit allen anderen Kräften und Fähigkeiten zu einer harmonischen Einheit entwickelt. Wir haben soeben den Text des Buches der 'Bekenntnisse' mit Wilhelm Meister, gleichsam hinter seinem Rücken mitlesend, aufgenommen. Die Erzählung geht weiter. Im Beginn des siebenten Buches nimmt der Erzähler wieder das Wort, aber in einer sehr blassen und vagen Rede, wie als wenn er über seine eigenen Worte verlegen würde. »Was kann uns rühren als die stille Hoffnung, daß die angeborne Neigung unseres Herzens nicht ohne Gegenstand bleiben werde? Uns rührt die Erzählung jeder guten Tat, und rührt das Anschauen jedes harmonischen Gegenstands; wir fühlen dabei, daß wir nicht ganz in der Fremde sind, wir wähnen einer Heimat näher zu sein, nach der unser Bestes, Innerstes ungeduldig hinstrebt« (VII, 1). Dann um etwas deutlicher, aber immer noch mit dem Blick über Wilhelm Meister unsicher hinweggehend, als handelte es sich nicht vor

allen anderen gerade um ihn: »Alles, was uns begegnet, läßt Spuren zurück. Alles trägt unmerklich zu unserer Bildung bei.« Wir aber warten ausschließlich darauf, die Spuren in Wilhelm Meisters sich bildendem Geist selber wahrzunehmen. Wir haben nur die Behauptung erfahren, daß Wilhelm Meister »gerührt worden« sei. Das ist sehr wenig und wahrlich schwach ausgedrückt, wenn es als Aussage über eine religiöse Wirkung von der frommen Seele auf Wilhelm Meister genommen werden sollte, und erst recht, wenn auf ein neu errungenes Fundament religiösen Erlebens im umfassenden Zusammenhang einer echten Bildung hingewiesen sein sollte. Ist Wilhelm Meister, in den Bann der 'Bekenntnisse' geraten, dem Endziel einer harmonischen Bildung damit näher gekommen? Es muß sich noch erweisen, nämlich ex eventu. Was hat er erfahren? In der schönen Seele hat er zum ersten Mal im Geiste einen Menschen angeschaut, der ohne Kompromiß mit der Welt und mit den Menschen auf eine unmittelbare Verbindung mit Gott hin gerichtet war, auf die Vereinigung mit dem höchsten, über der Welt herrschenden und alliebenden Wesen, wie mit einem zugleich fernen und ganz nahen weisen, mächtigen und gütigen Freund. Für die schöne Seele ist der Unsichtbare der nächste Vertraute, und in seiner Nähe wird sie mit sich selbst wie mit Gott »harmonisch und eins«. Diese entschiedene Wendung im Verhalten der schönen Seele hebt sich als eine religiöse sehr stark, ja schroff ab von den früher im Roman aufgetretenen, flüchtig auftauchenden, schwach entwickelten pantheisierenden Stimmungen, die dem werdenden Künstler Meister zugehört haben. An die Stelle einer derartigen sturm-und-dranghaft jugendlich unreifen Frömmigkeit ist in der schönen Seele das fromme Gemüt erschienen, das in der Welt vereinsamte, das in sich selbst aus der Welt zurückgekehrte, das sich unmittelbar vereinigt erfahren darf mit der göttlichen Transzendenz, und zwar im Zusammenhang mit dem christlichen Kirchenglauben, der als kirchlich freilich wechselnd sich verfestigt oder abschwächt. Die sinnlichen Reize der Weltdinge sind für dieses fromme Gemüt schließlich völlig verschwunden. Ihr Gott-Ich-Verhältnis wird im Ich und vom Ich aus erfahren, mit vollkommener Nichtachtung der Weltdinge in Kunst und Natur, aber auch Nichtachtung der zwischenmenschlichen Verhältnisse, selbst innerhalb der nächsten Familie. Die schöne Seele spricht es schließlich offen aus, daß sie lieber ihr Vaterland, ihre Eltern und Freunde verlassen möchte, als ablassen von diesem ihrem innigsten, persönlichsten Glück einer Vereinigung mit Christus als ihrem Seelenbräutigam.

Wie sich das Lebensbild der frommen Frau entfaltet, meldet sich aber vorbereitend bereits eine zunächst unausgesprochene Kritik an

diesem Menschenbild mit an, das uns aus dem überlieferten Text, dem vorgehaltenen Dokument Zug um Zug anspricht. Die Worte des Stiftsfräuleins wirken auch in das Bewußtsein Wilhelm Meisters hinein, um hier Spuren zu hinterlassen. Uns aber wird sehr klar, daß das soeben neu aufgetauchte religiöse Lebensideal auch nur einseitig ist und aus einer letzten, sublimsten Ichbezogenheit erwachsen, daher sehr ungeeignet, eine Überwindung der Eigensüchte eines extrem ästhetisch-artistischen Menschen zu erzeugen. Wie fügt sich das Bild der schönen Seele zusammen mit einer Ethik der hilfreichen Tat? Noch fragwürdiger ist uns geworden, ob und wieweit, in welchen Grenzen diese soeben vernommene religiöse Botschaft hineingenommen werden kann und soll in das Ganze einer harmonischen und universalen Bildung. Jedenfalls kann die fromme Seele keineswegs als Musterbild eines wahrhaft gebildeten Menschen erscheinen. In ihrer welt- und sinnenfremden Frömmigkeit ist sie an Einseitigkeit einer ausschließlich ästhetischen Lebenshaltung durchaus vergleichbar. Ihre Menschlichkeit erscheint nicht weniger bruchstückhaft, gemessen an den großen und reichen Möglichkeiten des Menschseins, die hier auf eine neue Art verkümmert erscheinen. Es fehlt der religiösen Person die sinnlich ästhetische Wertsphäre ebenso, wie, noch bedenklicher, die ethisch-sozial-praktische Wertverwirklichung. Wie aber sollte sich die eine mit der anderen und diese beiden Sphären zusammen mit der religiösen zur Einheit und Ganzheit verschmelzen können? Die schöne Seele ist den schönen Erscheinungen in Natur und Kunst völlig verschlossen. »Ach, daß ihre Seele Augen bekäme und schauen dürfte« (VI). Kein Wunder, daß sie vom Oheim als gefährlich fern gehalten werden muß von der Erziehung ihrer Neffen und Nichten. Diese würde sie in keinem anderen Sinn erziehen als in der Absicht, »alles von den Kindern zu entfernen, was sie nicht zu dem Umgang mit sich selbst und mit dem unsichtbaren, einzigen, treuen Freunde führen könnte«. Die schöne Seele hat nicht Kunst noch Wissenschaft noch auch tätige Menschenliebe. Sie hat schließlich nichts als den Zug ihrer Seele zum Kreuz. Damit ist sie arm in ihrer Fülle, d. h. arm, gemessen an dem strengsten und höchsten Maß, das in dieser poetisch gestalteten Welt bisher aufgerichtet wurde, sie ist arm und verkümmert an Bildung.

Wir sind sehr gespannt, ob uns später einmal auch Wilhelm Meister nur von fern der Beschaffenheit einer schönen Seele vergleichbar vorkommen wird; d. h. einer Seele, die »ganz in der geradesten Richtung zu Gott gekehrt ist«. Wenn aber nicht, wo blieben dann Harmonie, Gleichgewicht und Ganzheitlichkeit im Bild des vollkommenen Menschen? Müßte dann die Humanität eines Wilhelm Meisters der 'Lehrjahre' nicht auch sehr bedeutsam verkümmert, nur bruchstückhaft

entwickelt erscheinen? Bisher ist der Erzähler jedenfalls von der Mustergültigkeit der schönen Seele im Sinn einer vollendeten Bildung bereits abgerückt. Wie sollte sich später Wilhelm Meister noch einmal auf sie hin ausrichten? Das alles zusammen ernst genommen, müssen wir an der künftigen Verwirklichung eines umfassenden Werterlebens im Wilhelm Meister zu zweifeln beginnen, und sollen doch noch davon überzeugt bleiben, daß er alle wesentlichen Anlagen und Fähigkeiten, die dem Menschen geschenkt sind, ganz ausbilden wird. In der schönen Seele ist ihm jedenfalls nur ein sehr einseitig verwirklichtes Bildungsideal verkörpert erschienen und ihm auch nur gegenüber aufgerichtet, so daß er sich von ihr hat rühren lassen können. Sollte sich aber in den letzten beiden Büchern des Bildungsromans in Wilhelm Meister ein Fortschreiten zu ethisch sozialer Humanität erweisen und mit diesem zusammen ein gewisses Fortschreiten an ästhetischer Bildung, so bliebe das Endziel einer harmonischen und ganzheitlichen Totalbildung immer noch verfehlt. Es bliebe nur ein Hinweis und ein Wissen davon zurück, daß die religiöse Lebenssphäre im Zusammenhang eines wahrhaft gebildeten Menschen nicht unentwickelt bleiben darf oder dürfte.

In der Tat ist kaum die Erscheinung der schönen Seele vor unserem geistigen Auge entschwunden am Schluß ihrer Lebensgeschichte, an dem sich der Oheim und Natalie in den Vordergrund drängen, so wendet sich der Roman von dem religiösen Thema wieder ab und zu einem Streben nach ästhetischer und nach ethischer Humanität zurück. Sehr bedeutsam erscheint die wiederum namenlose Figur des Oheims, zuerst noch am Rande des Buches der 'Bekenntnisse'. Sein Schloß symbolisiert geradezu im Ganzen des Romans die ästhetische Provinz, wie sich im letzten Buch der 'Lehrjahre' um Natalie seine ethische Provinz ausbreiten wird und viel später erst, im Buch der 'Wanderjahre', eine pädagogische Provinz und um Markarie herum die religiöse Provinz. Am Ausgang des sechsten Buches der 'Lehrjahre' und von da an bis zum Schluß des Romans haben nur noch der Oheim und Natalie eine für Wilhelm Meister wahrhaft bildende Bedeutung. Es frägt sich, ob sie diese behalten werden. Dann würde sich freilich das Lebensideal der harmonischen Bildung entschieden verengt haben. Am Schluß des sechsten Buches und von da an wird im Zusammenhang der Bildungsgeschichte Wilhelm Meisters nur noch danach gefragt, darum gerungen, ob der Oheim als neuer Repräsentant des ästhetischen Menschen oder ob Natalie als Verkörperung der selbstlos tätigen Menschenliebe das Übergewicht und für Wilhelm Meister die Vorherrschaft gewinnen, oder darum, ob die ästhetische und die ethisch soziale Tendenz sich noch eindeutig und überzeugend

zur Harmonie, zum Gleichgewicht, zur Einheit und Ganzheit verschmelzen werden.

Mit dem Abschluß des Theaterromans kann für Wilhelm Meister die Bedeutung der Kunst nicht erschöpft sein. Denn in der Figur des namenlosen adeligen Oheims tritt sie ihm noch einmal entgegen. In diesem freilich begegnet eine gegenüber der früheren verwandelte Kunstauffassung. Mit dem Oheim soll die Kunst nunmehr endgültig eingegliedert werden in das Ideal einer harmonischen Bildung. Die schöne Seele hat schon berichtet von dem Kunstsinn des Oheims. Anlagen und Einrichtung seines Hauses, das ein italienischer Architekt gebaut hat, bezeugen den Sinn für eine edle Simplizität. Dieses Wort aber weist auf die nächstgelegene Kategorie hin, mit der man einen klassischen Kunstgeschmack kennzeichnet. »So fühlte ich mich hier gesammelt und auf mich selbst zurückgeführt. Auch in allen Anstalten zu Feierlichkeiten und Festen erregt Pracht und Würde ein stilles Gefallen« (VI). Hier haben mehrere Künstler und die einzelnen Künste unter ihren Händen zusammengewirkt »in einem großen Sinn«. Grundbegriffe einer modern klassischen oder vielleicht auch schon klassizistischen Kunst tauchen auf: Mannigfaltigkeit in der Einheit, Harmonie und Gleichgewicht, Stille und Größe. Freilich bleibt das Bild dieser ästhetischen Provinz, wie sie in Denkmälern zu uns spricht, in schwachen Umrissen und farblosen Nachbildungen stecken. Wenn das im einzelnen enttäuschen mag, ist im ganzen die Absicht des Erzählers spürbar, den ästhetischen Bereich würdig in das umfassende Ganze einer echten Bildung eingegliedert darzustellen, ihn im Kosmos der Wert- und Sinnbereiche würdig zu erhalten. Nur ist mit Verwunderung zu bemerken, daß ebenso wie die schöne Seele von den künstlerischen Leistungen unangesprochen bleibt, so umgekehrt auch der Oheim als klassischer Repräsentant des künstlerischen Sinnes nur ganz schwach und vorläufig eine Verbindung von Kunst und Glauben in einem vagen Kunst- und Naturpantheismus vertritt. In dem Gespräch mit der Stiftsdame zieht er sich wiederum auf seine Intention zurück, den »sinnlichen Menschen in seinem Umfang zu kennen und tätig in Einheit zu bringen«. Von einer inneren Vereinigung des künstlerischen und religiösen Lebens ist dann nicht mehr die Rede. Dieser Oheim gibt im Grunde an Einseitigkeit der frommen Seele nichts nach.

Im Beginn des siebenten Buches hat der Erzähler nur noch den Zeitraum von zwei Büchern zur Verfügung. In diesem muß sich entscheiden, ob in Wilhelm Meisters Bildungsgang die künstlerischen und ethischen Prinzipien ins Gleichgewicht gelangen, zur Harmonie in einem schon eingeschränkten Ideal von Bildung zusammenkommen, denn die religiöse Sphäre in Wilhelm Meister wird nicht weiter

entwickelt. Die Hoffnung, daß Wilhelm Meister zur Harmonie aller ihm als Menschen eingeborenen seelisch-geistigen Kräfte sich entwickeln könnte, ist uns bereits entschwunden. Wir spüren auch, daß jetzt der Erzähler, der sich doch bisher so viel Zeit genommen hat, dem Ende der Geschichte zueilt. Das Wort, der Begriff »Bildung« erscheint in den gedankenreichen Gesprächen des Romans der letzten Bücher immer seltener und hat nicht mehr den vollen, schweren Klang von früher. Wir sind auch nicht mehr ganz sicher, ob die frühere Entscheidung (V, 3), die Wilhelm Meister an seinem Scheideweg getroffen hat, in ihm noch voll wirksam ist und verbindlich nachwirkt. Der Bildungsgedanke kann auch unmerklich zu einem Programm geworden sein, das hinter der lebendigen, konkreten Fortentwicklung zurückgeblieben ist.

Im siebenten und im achten Buch wird es entschieden, daß die künstlerische Tendenz im Wilhelm Meister zurücktritt hinter seiner sich immer mehr verstärkenden, durch Erziehung und Selbsterziehung aufs stärkste beförderten sittlich sozialen Haltung. Welch eine kontrastreiche Distanz zu dem Wilhelm der ersten Bücher, in denen er den ästhetischen Menschen schlechthin mit seinen Werten und Reizen, mit all seinen Mängeln und Gefahren ganz einseitig verkörpert hat. Nach dem Ende des Romans verengt sich der Begriff der Bildung zwangsläufigerweise, aber nur, um damit aussichtsreicher, in der Lebenspraxis durchführbarer und den Erfahrungen der menschlichen Natur angemessener zu werden. In dieser Wendung kann man eine verhaltene Kritik am harmonisch ganzheitlichen Bildungsgedanken erkennen. Dann also hätte Natalie über den Oheim in Wilhelm Meister gesiegt, so wie vorher einmal der Oheim sich erhoben hat über die schöne Seele. In den letzten Büchern finden sich die früher einmal angekündigten Spuren der schönen Seele in Wilhelm Meisters Wesen nicht. Ein Wilhelm Meister, der sich gerade auf die Gottheit hingerichtet erweist, ist uns überhaupt nicht vorstellbar. Aus Wilhelm Meisters Mund fällt nicht ein einziges Wort, das ihn in dieser Richtung verwandelt oder auch nur verändert zeigte. Und dies um so weniger, je mehr er sich einrichtet in den Ordnungen der Gesellschaft. Auch seine künstlerische Neigung, die doch ganz früh schon zum Produzieren geführt hat, schrumpft sozusagen ein, beschränkt sich nur noch auf ein bloßes Anschauen im geraden Gegensatz zu der zunehmenden Betonung des allein fruchtbaren praktischen Verhaltens im Bereich der ethischen Humanität. Im Schloß des Oheims (VIII, 3) wird Wilhelm noch einmal eine reichere Anschauung der schönen Kunst zuteil. Im Saal der Vergangenheit erblickt er heitere und bedeutende Gestalten, Formen, die das Auge befriedigen, dem Ganzen

Einheit und Verbindung schaffen. »Und gewiß, könnten wir beschreiben, wie glücklich alles eingeteilt war, wie an Ort und Stelle durch Verbindung oder Gegensatz, durch Einfärbigkeit oder Buntheit alles bestimmt, so und nicht anders erschien, als es erscheinen sollte, und eine so vollkommene als deutliche Wirkung hervorbrachte« . . . (VIII, 5), so wäre der Leser entzückt; aber das hat nur der Erzähler gesagt. Eine tiefer eindringende richtunggebende Wirkung der schönen Gebilde auf Wilhelm Meister ist gerade nicht mehr zu bemerken. Er schaut sich das alles nur noch an. »Was ist das, rief er aus, das unabhängig von aller Bedeutung, frei von allem Mitgefühl . . . so stark und sogleich so anmutig auf mich zu wirken vermag?« Der Marchese zieht bald darauf Wilhelm noch einmal in ein Kunstgespräch hinein in einer spürbaren kunsterzieherischen Absicht und einer kritischen Wendung gegen den falschen Geschmack, der nicht anders kann, als »den Gegenständen ihre Gestalt zu nehmen«. Das alles gleitet aber an Wilhelm Meister ab, dieser hat nur noch eines im Sinn: Natalie. Aber auch diese hat ja schon immer zur Kunst kein positives Verhältnis gehabt. Sie hat es selbst gesagt: »Die Reize der leblosen Natur hatten keine Wirkung auf mich, noch weniger die Reize der Kunst.« Im Gegensatz zu der früher gedachten, geforderten, erhofften Einheit und Ganzheit innerhalb der Dimensionen des Werterlebens gibt es demnach im Bedeutungszusammenhang des Bildungsromans am Schluß der 'Lehrjahre' weder eine Verbindung, eine Verschmelzung des Religiösen mit dem Ästhetischen noch des Ästhetischen mit dem Ethischen. Als Musterbilder bleiben die schöne Seele, der Oheim und Natalie gegeneinander isoliert. Wie sollten sich ihre Wesenszüge wirksam in Wilhelm Meister vereinigen und verschmelzen?

Wir verlassen Wilhelm Meister am Schluß an der Seite Nataliens, wo er die erworbenen Güter bewirtschaften wird. Es war das gute Recht der Romantiker, sich darüber zu wundern, daß der hochfliegende Künstlergeist des Anfangs ein so prosaisches Ende in einem ökonomisch erfüllten Dasein hat nehmen sollen. Von künstlerischem Weiterstreben Wilhelm Meisters fällt kein Wort mehr und im Besitz der geistigen Wertwelt, in der wir ihn am Ende der Lehrjahre verlassen, herrscht keine Harmonie der verschiedensten Kräfte im Gleichgewicht mehr. Man wird nicht sagen dürfen, daß er, der Künstler von früher, sich als Persönlichkeit zu einem Kunstwerk abgerundet vollendet hat, zu einem Mikrokosmos, in dem sich ein Makrokosmos spiegelnd wiederholt.

Dafür hat sich (seit dem Beginn des siebenten Buches) die ethische Humanität in verstärkter Einseitigkeit in ihm weiter entwickelt. Und das geschieht, je mehr Wilhelm Meister in den Machtkreis der Gesell-

schaft des Turms sich hat hineinziehen lassen. Von Anfang schon erschien bei dessen frühen Abgesandten die ethisch praktische Forderung stärker begründet und betont als ihr Kunstsinn entwickelt, von religiösen Gesinnungen zu schweigen. Man erinnere sich an Jarnos Gespräch mit Wilhelm über Shakespeare. In Wilhelms Verhalten hat sich durch den Umgang mit Mignon, Harfner und Felix und auch mit den Komödianten das Gefühl der Mitverantwortlichkeit für alle Schwächeren, sein Bedürfnis zur hilfreichen Hingabe und tätigen Fürsorge für andere immer mehr gesteigert, und das unter der Strahlung, der magnetischen Nachwirkung Nataliens. Das Lebensideal des Wilhelm Meister entwickelt sich also immer mehr in der Richtung auf eine ethisch praktische Sozialität, ebenso wie er nicht minder einseitig einmal im Streben nach künstlerischer Vollendung begonnen hat. Wie faszinierend muß ihn in seiner Entwicklung das Bild Nataliens, ihres Wesens in ihrer Erscheinung erfaßt und festgehalten haben. »Diese Tätigkeit ohne Bedürfnis einer Beschäftigung habe ich in meinem Leben nicht wieder gesehen . . . Unnachahmlich war von Jugend auf ihr Betragen gegen Notleidende und Hülfsbedürftige« (VI). In Natalie wird später schließlich die wahre »schöne Seele« erkannt. Natalie wird es Wilhelm Meister selber sagen (VIII, 5): daß »ihre Natur nichts fordert, als was die Welt wünscht und braucht«. Tätigkeit, aber eine reine, aus dem selbstlosen Trieb fließende Tätigkeit kennzeichnet Natalie, doch nicht etwa eine Tätigkeit um Gottes willen oder in der Nachfolge Christi. »Ich folge mit Freiheit meinen Gesinnungen.« Eine religiöse Humanität in diese musterbildliche Gestalt hinein zu interpretieren wäre gewaltsam. Unter der Nachwirkung der schönen Amazone steigert sich in Wilhelm Meister instinktiv der Trieb zum Handeln und vor allem zum hilfreichen Tun. Die Männer der Turmgesellschaft können nichts Besseres tun, als diese Notwendigkeit immer wieder zu bejahen: »Das Sicherste bleibt immer, nur das Nächste zu tun.« Solche Einsicht prägt sich in Wilhelm Meister immer stärker, immer tiefer ein und brennt ihm die Reste der alten Theatromanie mitsamt ihren Eigensüchten vollends aus. Die ethisch-sozial-praktische Begründung des Bildungsgedankens, der freilich eine Ganzheit und Harmonie der Kräfte eingebüßt hat, verfestigt sich, je mehr zuerst die fromme schöne Seele und dann der schönheitsfreudige Oheim ihre Anziehungskraft und für Wilhelm Meister ihre stärkste Verbindlichkeit verloren haben. Dabei nimmt in Wilhelm Meister instinktiv und dann bewußt von ihm bejaht wie von seinen Erziehern bekräftigt die Freude an den Gegenständen des täglichen Lebens zu. Es ist ein Symptom mehr für eine vollkommene gegenstandsfreudige Bürgerlichkeit. Die Einsicht ist fruchtbar, wenn er zur Erkenntnis

gelangt, daß es »ein Hauptfehler gebildeter Menschen sei, daß sie alles an eine Idee, wenig oder nichts an einen Gegenstand wenden mögen«. »Wie anders sehe ich jetzt die Dinge.« Die harmonische Bildung, das war einmal eine solche Idee, und diese hat sich in ihm aufgelöst.

Die längst erwachten tätigen Liebeskräfte werden nur noch verstärkt durch seine Begegnung mit dem eigenen Kinde in Felix, dem Sohn, den ihm die treue Geliebte Marianne hinterlassen hat und den zu erhalten er sich nunmehr verpflichtet fühlt. Damit hat sich Wilhelm Meister dem Sinn und Inbegriff aller Weisheit der Männer vom Turm völlig unterworfen. Einsicht und Entschluß treffen wieder zusammen, aber ein Wort von gewonnener umfassender Bildung stellt sich nicht mehr ein. »Ich verlasse das Theater und verbinde mich mit Männern, deren Umgang mich in jedem Sinne zu einer reinen und sicheren Tätigkeit führen muß« (VII, 8). Das Wort »rein« hat hier genau den Kantischen Sinn von selbstlosem, interesselosem Wohlgefallen. Jetzt hat Wilhelm Meister begriffen, es sei an der Zeit, daß er sich in einer größeren Masse verliere, um anderer willen zu leben und sich selbst in einer pflichtgemäßen Tätigkeit zu vergessen. Damit erwirbt sich Wilhelm Meister die Aufnahme in den Bund, seine Lehrjahre sind vorüber genau in dem Augenblick, da er sich bekannt hat zu seinem Kind und zur eigenen Verantwortung für dieses. Damit hat er sich als Familienvater zugleich eingebürgert in die Gesellschaft. »Du bist gerettet und auf dem Wege zum Ziel«, ruft ihm einer der Meister von der Kunst des rechten Lebens zu. Wilhelm Meister ist sich selber bewußt, daß er trotzdem die eigentliche Bewährung noch vor sich hat. Er bleibt die bürgerliche Bescheidenheit in Person. Er weiß genau, daß er sich doch erst auf dem Wege zum Ziel befindet. Wenn er erkennt, daß nun die eigene Bildung erst angefangen habe, so weist das auf eine Bildung nicht mehr in dem idealisch umfassenden Sinn, sondern auf eine solche im eingeengten, bis zur neuen Einseitigkeit eingeschränkten, aber konkreteren Sinn. Einschränkung oder Entsagung ist nunmehr eingezogen in seinen geistigen Haushalt. Nun sucht er nur noch die Mutter für sein Kind. Er sucht im Grunde seine Geliebte als die neue Mutter seines Kindes. Das bezeugt uns den fortgeschrittensten Zustand in seiner sittlichen Bildung. Nur diese ist noch gemeint, wenn von Natalie ausgesagt wird, daß sie auf alle Lebendigen eine »unüberwindlich bildende Kraft« ausübe. Mit dem, was man gemeinhin Liebe nennt, hat die rein weltlich bedingte caritas Nataliens nichts zu schaffen. Sie verkörpert nichts als die vollendete, reinste Sittlichkeit, wie sie vor Wilhelm erscheint, »lächelnd, mit ihrer ruhigen, sanften, unbeschreiblichen Hoheit«. Sie ist eine Verkörperung der im Sinn dieses Romans einzig gültigen Ethik der helfenden Tat, deren »Grundsätze nur ein

Supplement zu unseren Existenzen sind« (VIII, 7). Die beiden vereinigen sich auf unvergeßliche Weise in einem Verhalten, das den Sinn dieser Vereinigung vollendet ausdrückt. »Natalie hatte Wilhelm ihre Hand gegeben. Sie sprachen kein Wort, sahen auf das Kind und sahen einander an« (VIII, 10). »Als sie an die Türe kam, schritt sie mit einer klugen Bewegung hinaus, einige Male in dem Vorsaal hin und her und ging alsdann auf ihr Zimmer.« Darin, daß ein Bildungsroman zu Ende geht, wenn auch eine Geschichte der Bildung in verändertem und eingeschränktem Sinn, darin bestärken uns die Ausgangsworte Lotharios: »Lassen Sie uns zusammen auf eine würdige Weise tätig sein. Unglaublich ist es, was ein gebildeter Mensch für sich und andere tun kann. Meine Schwester Natalie ist ein lebhaftes Beispiel. Unerreichbar wird immer die Handlungsweise bleiben, welche die Natur dieser schönen Seele vorgeschrieben hat« (VIII, 10). Lothario führt Wilhelm zu Natalien hin. »Sie kam mit Therese ihm entgegen, alles schwieg.«

Ein zuletzt erstrebtes Ziel ist erreicht. Wilhelm Meister ist in seinem Sinn ein wirklich gebildeter Mensch geworden. Trotzdem weiß er, daß er ein Glück erlangt hat, das er noch nicht verdient hat, sondern handelnd erst noch voll verdienen muß. Er ist sich ohne jede Überhebung bewußt, daß er auch jetzt noch erst auf dem Wege zum Ziel ist. Und er hat damit recht. Eine stille Verlobung am Ende besiegelt den Vorgang der Vereinigung der beiden. Wilhelm hat sich schließlich verbunden mit dem Menschen, der im ganzen dieser großen Geschichte nach ihrem Ende zu den einzigen Höchstwert verkörpert. Damit steht er freilich wieder im Beginn einer neuen Bewährung der erlangten Reife durch tätiges Verhalten. Auch eine geschlossene Verlobung ist erst ein Versprechen, und die erwartete erhoffte, vollkommene Ehe muß nun doch erst geführt werden. Vollendete sittliche Bildung ist in einer unendlichen Reihe von Tathandlungen von nun an zu beweisen von Wilhelm Meister als Vater, als Ehegatte, als Gutsherr und als Bürger. Auch die letzte Erfüllung der sittlich praktischen Bildung liegt also noch immer in weiter Ferne. Natalie hingegen ist von ihrer Kindheit an Hingabe und in der Hingabe Tätigkeit gewesen. 'Wilhelm Meisters Lehrjahre' sind also im ganzen von ihrem Ausgang nach dem Anfang rückwärts betrachtet nur eine Vorgeschichte, eine ausgedehnte Vorstufe zu der Geschichte von 'Wilhelm Meisters Wanderjahren'. Es hat etwas Rührendes, aus dem Munde Wilhelm Meisters am Schluß zu vernehmen, daß er eigentlich noch längst nicht genug »geübt« sei, um die Meisterwürde zu verdienen. Er wagt es einmal sogar auszusprechen, daß er fälschlicherweise zu früh freigesprochen worden ist, in einer richtigen Selbsterkenntnis, die ihn ehrt. Auch das eingeschränkte Bildungsziel hat er immer noch vor

sich. Wie kann man behaupten, daß er am Schluß der Geschichte seiner Lehrjahre das Lebensziel einer harmonischen Bildung verkörpere und damit sein Bildungsgang abgeschlossen sein muß? Er darf doch nur hoffen, sich künftig an der Seite Nataliens und dann auch wieder fern von dieser sich als gebildeter Mensch in begrenzter Weise zu bewähren. Das Buch der 'Lehrjahre' weist also mit einer unbedingten Zwangsläufigkeit auf seine Fortsetzung und den krönenden Abschluß im Buch der 'Wanderjahre' hin, die man ziemlich selten bisher gespürt hat. Und doch liegen Jahrzehnte zwischen diesen beiden Werken.

Wilhelm Meister kann nicht als so töricht, so instinktverlassen, so kritiklos verblendet aufgefaßt werden, als könnte er mit seinen letzten Worten von dem gefundenen Glück die nunmehr verwirklichte, angeeignete, bewährte harmonische Bildung gemeint haben. Ja, nichts spricht sogar dafür, daß ihm nach dem Ausgang der Lehrjahre zu jenes Ideal der harmonischen Bildung überhaupt noch völlig verbindlich ist. Es ist ihm, wie seinem Dichter, im Ablauf der Geschichte vielmehr entschwunden, es hat sich aufgelöst. Darum sind 'Wilhelm Meisters Lehrjahre' jedenfalls kein Bildungsroman im Sinn des klassischen Humanismus und seiner harmonischen und universalen Humanitätsidee. Sämtliche Aussagen, die in dieser Richtung gemacht sind, sind zurückzunehmen.

Der Dichter als Erzähler ist jedoch Wilhelm Meister an Einsichten immer voraus gewesen und ist es noch. Das bezeugt er höchst eindrucksvoll am Ende der 'Lehrjahre'. Man erinnere sich der erstaunlichen Bemerkung Jarnos (VIII, 5): »Nur alle Menschen zusammen machen die Menschheit aus, nur alle Kräfte zusammengenommen die Welt. Alles muß ausgebildet werden im Menschen, aber nicht in einem, sondern in vielen. Jede Anlage ist wichtig und sie muß entwickelt werden.« »Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimmt.« Das ist nichts Geringeres als eine Erkenntnis, die noch viel weiter hinausweist über den Stand der relativen Reife, in dem wir Wilhelm Meister verlassen, in den Kern einer sozialen Ethik und Pädagogik der Wanderjahre.

Das Endziel der Bildung ist also im Unendlichen der Zeit gelegen und nur im Ganzen der Menschheit in einer zu gründenden idealen Gemeinschaft zu verwirklichen. Die 'Wanderjahre' entfalten das Bild dieser idealen Gemeinschaft der Entsagenden. In dieser Gemeinschaft gibt es kein Wachstum von Individualitäten mehr. Der klassische Bildungsgedanke der harmonischen Persönlichkeit wird dort einmal nur ganz nebenbei beinah nichtachtend gestreift (I, 4) im Gespräch Wilhelms mit Montan: »Man hat aber doch eine vielseitige Bildung für sehr vorteilhaft und notwendig gehalten. – Vielseitigkeit bereitet

eigentlich das Element vor, dem eben jetzt genug Raum gegeben ist. Ja, es ist jetzt die Zeit der Einseitigkeiten . . . Mache ein Organ aus dir und erwarte, was für eine Stelle dir die Menschheit im allgemeinen Leben wohlmeinend zugestehen werde. Laß uns abbrechen.« Goethe aber hat im Bildungsroman von 'Wilhelm Meisters Lehrjahren' sein Gespräch über die harmonische Bildung bereits abgebrochen, und wie entschieden, hat man bisher selten verstanden.

Goethe ist damit keineswegs im Roman der 'Lehrjahre' als Bildungsroman gescheitert, so, daß ihm etwas, das er gewollt hat, nicht gelungen wäre. Wir dürfen seine kritische Auffassungsgabe nicht so gering einschätzen, daß er die Distanz des Ausgangs der 'Lehrjahre' zum Lebensideal der harmonisch ganzheitlichen Bildung nicht selber empfunden hätte. Anders hätte er seinen Leser oder mindestens sich selbst dabei getäuscht. Eine harmonische Bildung am Ende der 'Lehrjahre' haben nur zahlreiche Interpreten seines Buches und im guten Glauben als verwirklicht anerkannt, Goethe selbst nicht. Daß in dem »klassischen« Roman wohl der klassische Persönlichkeitsgedanke verwirklicht sein müsse, daß in der idealistischen Dichtung wohl die Idee des Menschen zum Triumph geführt werden müsse, hat man weitgehend vorausgesetzt. Goethe aber hat umgekehrt erwiesen, daß Wilhelm Meister sich nur gebildet hat, seinen beschränkten Anlagen und Fähigkeiten entsprechend. Die Idee des Menschen ist als solche vollkommen nicht zu realisieren im einzelnen Individuum, so wenig wie die Idee der Urpflanze in der einzelnen Pflanze von einmaliger Beschaffenheit. Goethe hat demnach im Buch der 'Lehrjahre' einen Verzicht auf das neuhumanistische, harmonische Bildungsideal gedichtet, auf die Verwirklichung des Urphänomens Mensch im individuellen Menschen. In der entelechischen Monade kann sich immer nur ein Teil oder Bestandteil oder Umriß der universalen Idee Mensch verwirklichen. Der Dichter der 'Lehrjahre' ist nicht mehr der Dichter seiner italienischen Jahre. Für diese mochte es gegolten haben, daß allseitige Ausbildung der Kräfte in harmonischer Ausgeglichenheit untereinander als ideale Forderung erlebt wurde, die von der göttlichen Weltordnung gestellt zu sein schien.

Einige Interpreten haben einen hoffnungslosen Versuch gemacht, die von Wilhelm Meister in der Tat einmal geforderte Harmonie der Kräfte und ihre ganzheitliche Ausbildung für den klassischen Bildungsroman der 'Lehrjahre' als gültig auf eigene Art zu beweisen. Max Wundt hat schon darauf hingewiesen, daß Goethe nach der Mitte des Romans einzelne Bildungsgehalte im Gegenüber zu seinem allempfänglichen Helden und in der Distanz zu ihm vorgetragen und aufgerichtet habe. Auch in der Gestaltung des 'Faust II' spielt bekanntlich das Bedürfnis des Dichters seine Rolle, den Empfänger der Dich-

tung eine objektive Wirklichkeit in den Werdegang Faustens hineinprojizieren und damit die dramatische Handlung »supplieren« zu lassen. Wenn Goethe das vom Leser der 'Lehrjahre' erwartet hätte, dann hätte er ihm wahrhaft Unmögliches und dazu in sich Widerspruchsvolles zugemutet. Durch objektivierende Gestaltung eines Bildungswertes ließe sich der willigste und fähigste Leser vielleicht dazu bewegen, daß er versuchte, diesen Wert in den Werdegang des Helden hineinzuprojizieren und so auf seine Weise die Dichtung gleichsam fortzudichten. Die Kaiserpfalz in 'Faust II' Akt 1 könnte allegorisierend und stellvertretend auf die derzeitige innere Verfassung des Faust am Kaiserhof hinweisen. Aber auf keinen Fall kann eine mangelnde Darstellung eines Bildungsvorgangs ersetzt werden durch die objektivierende Darstellung des bildenden Wertes (z. B. die mangelnde Religiosität Wilhelm Meisters durch die ersatzweise Vergegenwärtigung einer frommen Seele). Bildung ist und bleibt ein Vorgang, und wenn überhaupt, dann nur im Vorgang als Vorgang zu realisieren. In dem in sich ruhenden, bildenden Wert für sich ist darum »Bildung« noch gar nicht vorhanden. Darum hat der Erzähler des Romans der 'Lehrjahre' seinen Wilhelm Meister nicht zur vollkommenen harmonischen Bildung führen können, ganz abgesehen davon, daß er auch die für sich vorgetragenen Bildungswerte in der Isoliertheit ihrer Träger zueinander belassen hat und keineswegs überzeugend zu einem Kosmos der Bildungswerte integriert hat. Aber was Goethe nicht gekonnt zu haben scheint, hat er nicht durchführen und vorführen wollen. Der Verfasser der 'Lehrjahre' hat im Abschluß seines Buches nur noch in dem Sinn an Bildung geglaubt, in dem sein Held Wilhelm Meister Bildung erreicht zu haben glauben durfte.

Wir wissen nicht, wieweit Goethe damals die Absicht gehabt hat darzutun, daß klassisch-harmonisch-universale Bildung im bürgerlichen Menschen seiner Zeit nicht zu verwirklichen sei. Es lag ihm immer sehr fern, auf letzte, allgemeingültige Erkenntnisse als eine Essenz seiner dichterischen Weltbilder zu reflektieren. Unsere Interpretation aber hat erwiesen, nicht was Goethe wissend gewollt hat, als er den Bildungsroman schrieb, sondern was er mit diesem leistend vollbracht hat: Wilhelm Meister ist dazu geführt und von innen her entwickelt worden, statt sich harmonisch zu bilden, ein Organ aus sich zu machen, um sittlich handelnd einzugreifen und damit dem Ganzen der Menschheit nützlich zu sein. Damit ist zwar außerordentlich viel weniger verwirklicht, als Meister einmal gehofft und gedacht hat. Aber er hat erreicht, was in den Grenzen der menschlichen Individualität deren Anlagen entsprechend konkret zu verwirklichen war. Dieses Weniger ist zugleich ein Mehr.

Die geistesgeschichtlichen Erkenntnisse werden um so sicherer und zuverlässiger, also fruchtbarer, je später man sie dem zu interpretierenden Werk abgewinnt. Welcher Leser des Goetheschen Bildungsromans bringt nicht sein Wissen von klassischem Lebensideal Winckelmanns, Herders, Wilhelm v. Humboldts und Schillers mit. Die Ergebnisse der eben abgeschlossenen Interpretation aber zwingen uns schließlich zu einer neuen geistesgeschichtlichen Erkenntnis von großer Tragweite. Diese ergibt sich aus dem Vergleich des Goetheschen Romans mit dem nur zwei Jahre vorher erschienenen sechsten Buch in Schillers 'Briefen über die ästhetische Erziehung'. Eben von hierher ist das Winckelmann-Herder-Humboldtsche Ideal der harmonischen Persönlichkeit als klassisches dem Erzähler der 'Lehrjahre' zugekommen. Zug um Zug ergibt sich aus dem Vergleich, daß der Dichter der 'Lehrjahre' diesem Ideal entschieden nicht nachgefolgt ist, seine Verwirklichung im Zusammenhang seines Bildungsromans unmöglich hat vollziehen können. Zwischen dem neu-humanistischen Bildungsideal seiner Zeit und 'Wilhelm Meisters Lehrjahren' als Bildungsroman muß ein scharfer Trennungsstrich gezogen werden; d. h. zugleich zwischen dem idealistischen Menschenbild Schillers und der Neuhumanisten und ihrem Griechenbild einerseits, wie es im Brief über die ästhetische Erziehung vorgetragen wird, und andererseits dem Goetheschen Menschenbild der 'Lehrjahre', in dem sich sein mit Recht berühmter »realistischer Tic« wunderbar bekundet hat. Im Schillerschen Sinn hat sich griechische Natur mit allen Reizen der Kunst und aller Würde der Weisheit vermählt. »Zugleich voll Form und voll Fülle, zugleich philosophierend und bildend, zugleich zart und energisch, sehen wir sie die Jugend der Phantasie mit der Männlichkeit der Vernunft in einer herrlichen Menschlichkeit vereinigen.« Welch ein Schillerischer Überschwang des Tons! Schiller hat sich wie Hölderlin im Hyperion entschieden gegen die Einseitigkeit der Kräfte, gegen ihren »Antagonism«, gegen die moderne Spezialisierung erklärt. Der Goethesche »Bildungsroman« umgekehrt mündet in die Erkenntnis, daß der Mensch seiner Zeit nicht die Harmonie seines Wesens entwickeln könne und besser täte, sich selbst nur als Bruch- oder Teilstück auszubilden und ausbilden zu lassen. Es ist unumgänglich im Goetheschen Sinn und nicht etwa wie von Schiller leidenschaftlich zu bekämpfen, daß in dem Menschen »einzelne Kräfte sich isolieren«. Schiller mündet ganz entgegengesetzt zu dem Werdegang des Helden der 'Lehrjahre' in die Forderung: »Die Totalität unserer Natur, welche die Kunst zerstört hat, durch eine höhere Kunst wieder herzustellen.« Zwei Jahre nach dem Erscheinen der 'Briefe über die ästhetische Erziehung' hat Goethe den deutsch-bürgerlichen Bildungsroman her-

ausgebracht, der den Lebenssinn eines allseitig strebenden Menschen einschränkend zurückführt auf die schlichte Erkenntnis, daß sich ein deutsch-bürgerlicher Mensch zu einer bestimmten nützlichen Tätigkeit im Dienst der Gesellschaft zu entscheiden habe.

Das soll nicht bedeuten, daß Goethe von dem Reiz des harmonischen Persönlichkeitsideals nicht immer wieder einmal angezogen worden ist. Auch das Fragwürdig-Gewordene gewinnt zu Zeiten wieder seinen Reiz. Ein Programmatiker ist Goethe nie gewesen und auch im Widersprechen kein Dogmatiker. Noch 1805 zeigt sich Goethe noch einmal im Bann des harmonischen Bildungsideals. Das geschieht in der Schrift der Erinnerung an Johann Jakob Winckelmann. In diesem Manne hat Goethe einen griechischen Menschen bewundert, der in seine eigene Gegenwart wie aus alten Zeiten zurückgekehrt zu sein schien. Unter dem Stichwort 'Antikes' heißt es eben dort: »Der Mensch vermag gar manches durch zweckmäßigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durch Verbindungen mehrerer Fähigkeiten; aber das Einzige, ganz Unerwartete leistet er nur, wenn sich die sämtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen. Das letzte war das glückliche Los der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit; auf die beiden ersten sind die Neueren vom Schicksal angewiesen. – Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werten Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein einziges freies Entzücken gewährt, dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel gelangt aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Wesens und Werdens bewundern.«

Erst Goethes einzige radikal tragische Dichtung der 'Wahlverwandtschaften', 1807 begonnen, hat einen heillosen Zwiespalt von Natur und Vernunft aufklaffen lassen. Der tragische Roman hat in einer Zeit der Katastrophen, da Goethe sich selbst und seine Zeitgenossen von der Möglichkeit harmonischer und universaler Bildung abgeschnitten erfahren mußte, den Zusammenbruch eines Goetheschen Ideals von harmonisch universaler Bildung gedeutet und gestaltet.

Das hier Vorgebrachte ist ein in sich geschlossener Teil aus einem geplanten größeren Ganzen. Es sollen 'Werther', 'Lehrjahre', 'Wahlverwandtschaften' und 'Wanderjahre' so interpretiert werden, daß in ihrer Abfolge das Wachstum und die Wandlungen der Goetheschen Prosadichtung in der Einheit ihrer gehaltlichen Bedeutung mit ihren Gestaltqualitäten dargestellt werden.

Vgl. den jüngsten Beitrag ausländischer Forschung: Roy Pascal: The German Novel, 1956, Part I: The Bildungsroman, z. B. S. 11 »This then is the kingdom that Wilhelm finds, instead of the national theatre, or poetry: specialised activity within a worthy community.«

Der Lebensquell

Bildsymbole in Goethes 'Faust'

Von Robert Mühlher (Graz)

Faust: Mein Schreckensgang bringt seligsten Gewinn
(Vers 6489).

Die folgenden Ausführungen betrachten einige auffällige Bildsymbole in Goethes 'Faust'. Sie gehen dabei nicht von einer Idee des Werkes aus und verfolgen nicht, inwieweit es möglich sei, Szene für Szene an dieser Grundidee zur Deckung zu bringen. Ausgangspunkt ist hier vielmehr stets das einzelne *Bild* bzw. der Bildkomplex. Von diesem her wird der Versuch gemacht, die Dichtung 'Faust' zu verstehen. Ideologische, ideengeschichtliche und geistesgeschichtliche Beiträge zur 'Faust'-Interpretation besitzt die deutsche Literaturwissenschaft mehrere von gründlicher Gelehrsamkeit, wogegen aber außer Wilhelm Emrichs Symbolinterpretation des zweiten Teiles für die Erforschung der Bilderwelt des größten deutschen Dramas fast kaum etwas wirklich Bedeutsames vorliegt. Der erste und zweite Teil von Goethes 'Faust' ist stets als eine innere aufeinander bezogene Einheit zu betrachten. Über alle unterschiedlichen Stilmerkmale der einzelnen Stufen der dichterischen Arbeit an dem Werk ruht die Bilderwelt beider Teile sicher in sich selbst gefügt und gewährt dem Betrachter einen Zugang zum Verständnis des ganzen Werkes, wie ihn nur die Analyse der Bildsymbole vermitteln kann. Jede 'Faust'-Interpretation muß sich zuerst die Frage vorlegen: Wer ist Faust? Worin besteht sein Wesen? Was ist das Kennzeichnende des faustischen Charakters? – Hierauf antwortet der Dichter selbst. Faust bezeichnet sich als Ebenbild der »Gottheit«[1]), als »mehr als Cherub«[2]), der Geisterchor nennt ihn einen »Halbgott«[3]), Mephistopheles gar als den »kleinen Gott der Welt«[4]) und endlich vergleicht er Faust mit »Herrn Mikrokosmus«[5]). Damit ist gesagt, worauf es bei Faust ankommt. Goethe setzt seinen Faust in Vergleich, ja in unmittelbare Verwandtschaft zur alten Vorstellung von Gottes erstgeschaffenem

[1]) Vers 614. [2]) 618. [3]) 1612. [4]) 281. [5]) 1802.

Sohn, den man als Mikrokosmos und in der Gnostik und Kabbala als Adam Kadmon bezeichnet. Zur Gewißheit wird diese Auffassung, wenn Faust den Wunsch äußert: »Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, / will ich in meinem innern Selbst genießen . . . / Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern«[6]). Dies ist die Stelle, auf die Mephistopheles sarkastisch repliziert: »Möchte selbst solch einen Herrn kennen, / Würd' ihn Herrn Mikrokosmus nennen.« Damit ist durch des Dichters Mund ausgesprochen, daß Faust Mikrokosmos werden will. Das einzelne Individuum Faust will zur Gattung Menschheit werden. Dieses Streben macht das »Faustische« in Faust aus und bestimmt die Ausgangsposition der ganzen Dichtung. Faust will wieder »Urmensch« am Anfang vor aller Weltschöpfung werden. Herder nannte diese Vorstellung in seiner 'Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts': »Das heilige Menschenbild! Der Erstgeschaffne vor der Welt daseynde Mensch«[7]). Herders Freund Kleuker bezeichnet die gleiche Vorstellung den »Anfang und Inbegriff aller Schöpfung, die Erstgeburt und Allform aller Wesen, das Licht aller Lichter, und das Leben aller Leben«, wie auch das »allumfassende Urbild, auch der allereigentlichste Schöpfer aller Dinge«[8]). Dieses heilige Menschenbild ist von verschiedenen Systemen verschieden benannt worden: Anthropos, Adam Kadmon, Logos, Demiurgos, Mikrokosmos[8a]). Immer aber ist die allesbelebende Urkraft gemeint, die die Welt geschaffen oder wenigstens mitgeschaffen hat. Das Wort vom Ebenbild der Gottheit trifft nur auf den ersten Adam zu, nicht auf den gefallenen. Dieses heilige Menschenbild findet sich im Anschluß an Platon und Philo auch in des Kappadokiers Gregor von Nyssa 'De opificio hominis', der deutlich einen Idealmenschen, einen Gattungsmenschen, der dem göttlichen Bild von Ewigkeit her vorschwebte, von dem historischen Menschen im Stande der Sünde, untertan dem Tod und dem Geschlecht, unterscheidet. Die verlorene Königswürde wieder zurückzugewinnen ist höchste Aufgabe des Menschen und seines mystischen Weges. Noch Wellings 'Opus magocabbalisticum', eine der bedeutsamsten Stoffquellen zu Goethes 'Faust', weiß zu berichten, Adam sei nach dem Falle Luzifers »als das Wunder-Ebenbild Gottes« an Stelle des abtrünnigen Luzifer geschaffen worden. Darin habe der Kampf zwischen dem Menschen und dem Satan Grund und Herkunft. Faust will wieder der erste Adam sein, der Schöpfer aller Dinge, erfüllt vom überindividuellen Gattungsbewußt-

[6]) 1770–1774. [7]) Herder (Suphan) VI, 471.

[8]) Johann Friedrich Kleuker, Über die Natur und den Ursprung der Emanationslehre bei den Kabbalisten. Riga 1786, S. 10.

[8a]) Vgl. E. Benz: Adam. Der Mythus vom Urmenschen. München-Planegg 1955.

sein aller Schöpfung, nicht nur der Menschheit. Nur in Adam Kadmon ist Erkennen und Zeugen eins. Nur in ihm vollzieht sich die Selbstempfängnis, die Urzeugung, nur in ihm lebt der »Schöpfungsgenuß«, den Goethe für seinen Faust in den Paralipomena notiert. Dieses titanische Schöpfungsbewußtsein des Adam Kadmon flammte in dem jungen Goethe und in seinen Lehrern Hamann und Herder wieder mächtig auf. Goethes Meinung »Wär' nicht das Auge sonnenhaft, / Die Sonne könnt' es nie erblicken« ist ja gleichfalls nur vom heiligen Menschenbild des Adam Kadmon aus zu verstehen, der vor der Welt da ist und die ganze Schöpfung in sich vorweggenommen, antizipiert hat. Dieses Grundgefühl, dem die Vorstellung des Mikrokosmos und des Adam Kadmon entstammt, lebte in Goethe. So sagte er am 26. Februar 1824 zu Eckermann: »Hätte ich nicht die Welt durch Antizipation bereits in mir getragen, ich wäre mit sehenden Augen blind geblieben, und alle Erforschung und Erfahrung wäre nichts gewesen als ein totes Bemühen. Das Licht ist da, und die Farben umgeben uns, allein trügen wir kein Licht und keine Farben im eigenen Auge, so würden wir auch außer uns dergleichen nicht wahrnehmen.« Worte, die gleicherweise zur hermetischen und kabbalistischen Welt zurückweisen, wie auch zu Leibniz und Kant eine Verbindung ergeben. Faust kann nicht glauben, daß es genug sei, ein menschliches Individuum, ein Geschaffenes zu sein. Er fühlt sich vielmehr, wie Herder sagt, »in diese Urzeit der Schöpfungsreligion« zurück, »als Adam ward, da stand, sahe, Gott überall, sich in ihm, sich als Sein Bild fühlte – heilige Momente der Ersten Offenbarung«[9]).

Dieses Streben Fausts gewinnt nun an Hand eines Bildkomplexes bestimmtere Umrisse. Anstatt eine auf und ab kletternde Skala der Aufschwünge und Verzagtheiten in Fausts Seele vor dem Leser auszubreiten, läßt Goethe in einem Bilde das ersehnte Ziel von Fausts Streben einprägsam Gestalt gewinnen. Dieser Bildkomplex umkreist die uralte Vorstellung vom Lebensquell. Der ganze Bildkomplex umfaßt mehrere Teilbilder: a) Trank und Speise, b) der Lebensquell, c) der heilige Brunnen, d) der Strom, e) das allesernährende Weib, f) das Motiv der »Erquickung«. Wo immer eines dieser Teilbilder aufleuchtet, ist das gleiche Motiv des Lebensquells gemeint.

Zunächst ist es schon Mephistopheles, der dem Herrn im 'Prolog im Himmel' von Fausts überirdischer Nahrung erzählt: »Nicht irdisch ist des Toren Trank noch Speise«[10]). Was hier Trank und Speise genannt wird, ist ja jenes Streben Fausts, das wir eingangs näher bestimmten. Denn Mephistopheles fügt sogleich hinzu: »Ihn treibt die

[9]) Herder (Suphan) VI, 274. [10]) 301.

Gärung in die Ferne, / Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt; / Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne, / Und von der Erde jede höchste Lust –«[11]). Der Wunsch, den Adam Kadmon wiederherzustellen, wird also vom Dichter durch das Verlangen nach einem – allerdings nicht irdischen – Trank und nach einer Speise verbildlicht. Das Bild kehrt wieder, wenn Mephistopheles von Faust sagt: »Und seiner Unersättlichkeit / Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben; / Er wird Erquickung sich umsonst erflehn«[12]). Das ist das Ziel des Versuchers Mephistopheles, Faust die Labung aus jener überirdischen Speise, aus jenem überirdischen Quell zu versagen. Denn um das Leitbild des Lebensquells geht es gleich eingangs, da der vom Osterspaziergang in sein »Museum« (=Studierzimmer) zurückgekehrte Faust spricht: »Man sehnt sich nach des Lebens Bächen, / Ach! nach des Lebens Quelle hin«[13]). Wobei denn Faust immer wieder erkennen muß, daß ihm der ersehnte Trank aus dem dem Lebensquell entspringenden Strom nur flüchtig und unvollkommen möglich ist: »Aber warum muß der Strom so bald versiegen, / Und wir wieder im Durste liegen?«[14]) Das gleiche Bild, gekoppelt mit dem Bilde des mythischen Weibes mit den lebenspendenden Brüsten, begegnet ja schon vorher: »Wo faß' ich dich, unendliche Natur? / Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens, / An denen Himmel und Erde hängt, / Dahin die welke Brust sich drängt – / Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht' ich so vergebens?«[15]) Ja, selbst der Herr hatte schon von jenem »Urquell« zu Mephistopheles gesprochen: »Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab / Und führ' ihn, kannst du ihn erfassen, / Auf deinem Wege mit herab; / Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt: / Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange / Ist sich des rechten Weges wohl bewußt«[16]). Damit rückt dieses seltsame Motiv sogar in den Mittelpunkt der Wette, die Mephistopheles mit dem Herrn gerne abschließen möchte. Nun geht es also während des ganzen Spieles darum, ob Faust zu diesem Quell hinfinde bzw. sich des dunklen Weges, der dahin führt, doch eben bewußt sei. Genau nach der Dichtung ist sich Faust des Weges »halb bewußt«. Schon die Eingangsszenen fragen, auf welche Weise es dem hochstrebenden Menschen möglich sei, zum Lebensquell vorzudringen. Zunächst hält Faust noch die Magie hiefür für geeignet (nicht aber die Alchemie, die Faust mit Worten tiefster Enttäuschung bedenkt)[17]). Wie wichtig der ganze Motivkomplex Goethe erschien, läßt sich daraus ersehen, daß er sogar den »trocknen Schleicher« Wagner mit ihm in Zusammenhang

[11]) 302–305. [12]) 1863–1865. [13]) 1200–1201. [14]) 1212–1213.
[15]) 455–459. [16]) 324–329. [17]) Vgl. 1034–1055.

bringt, freilich auf seine Weise. Wagner versteht unter den »Quellen« nicht die Lebensquelle, sondern die Quelle des Historikers und des Philologen. »Wie schwer sind nicht die Mittel zu erwerben, / Durch die man zu den Quellen steigt!«[18]) Worauf Faust mit deutlicher Beziehung auf den Lebensquell entgegnet: »Das Pergament, ist das der heil'ge Bronnen, / Woraus ein Trunk den Durst auf ewig stillt? / Erquickung hast du nicht gewonnen, / Wenn sie dir nicht aus eigner Seele quillt«[19]). Nein, das Pergament, die Quelle des gelehrten Forschers, ist nicht die Lebensquelle für Faust.

Aber diese Wagner-Stelle ist nicht die einzige Spiegelung des Motivs. Eine höchst bedeutsame scheint mir auch in der Giftphiole angedeutet zu sein, die Faust in der Osternacht austrinken will, um sich gerade durch den Tod zum Lebensborn aufzuschwingen. In reicher Bilderfülle aus dem Umkreis des Trinkens preist Faust den »letzten Trunk«.

Auch die christliche Fassung des »Heilbrunnens« wird im 'Faust' zitiert. In der Schlußszene des zweiten Teiles spricht die Mulier Samaritana:

> Bei dem Bronn, zu dem schon weiland
> Abram ließ die Herde führen,
> Bei dem Eimer, der dem Heiland
> Kühl die Lippe durft' berühren;
> Bei der reinen, reichen Quelle,
> Die nun dorther sich ergießet,
> Überflüssig, ewig helle,
> Rings durch alle Welten fließet –[20])

Herders 'Johannes' von 1774 kommt schon auf die gleiche Samariterin zu sprechen: »Er ließ sich mit einer Samariterin am Brunnen in ein Gespräch ein und wovon konnte das Gespräch natürlicher handeln, als vom Brunnen? vom Wasser des Lebens!«[21]) Wüßte sie, »wer der sei, der mit dir redet, und was in ihm für eine Quelle andrer höhrer Güter quille: du bätest ihn, daß er dir lebendiges Wasser gebe«[22]). »Wer von diesem Wasser, das ich dir im mindsten nicht verruffen will, trinkt; den muß wieder dürsten. Wer aber von dem Wasser trinkt, was ich ihm geben werde, den wird ewig nicht dürsten; ja vielmehr das Wasser, das ich ihm gebe, wird in ihm selbst Brunnquell werden, der in ewiges Leben quillet«[23]). Von höchster Wichtigkeit ist nun, was Herder in dieser Schrift, an der er arbeitet, als Goethe an den Anfängen seines 'Faust' schreibt, über die Symbolik des Lebenswassers vorzubringen weiß: »Der sonderbare Übergang und

[18]) 562–563. [19]) 566–569. [20]) 12045–52. [21]) Herder (Suphan) VII, 328.
[22]) Herder (Suphan) VII, 329. [23]) Herder (Suphan) VII, 329.

gleichsam Doppelsinn vom Lebenswasser ist nicht so sehr Rätsel, als es uns dünkt; die Sprachen des Orients waren von dem Lieblingsbilde voll. Nicht nur den Juden war lebendiges, quellendes, erquickendes Wasser Symbol des Geistes und aller überirdischen Gottesgaben; im Chaldaismus war dies Bild gleichsam Grundfeste und Sakrament. Sie hatten ein eigentliches Wasser des Lebens, ein heiliges Symbol, das ihnen alle Genesungs-Heilungs-Wunder-Lebenskräfte vorstellte. Es ist der Saft vom Lebensbaume (Hom), der ihnen im Paradies Gottes, mitten in einer Quelle wuchs: sein eigentlicher Name ist Wasser des Lebens, lebendiges, wunderbares Wasser, das Kräfte verleiht, erstorbene Glieder belebt, Fruchtbarkeit und Empfängnis macht, Lebensquell ist, für Alles, was grünt und lebet. Durch dies grünen die Bäume, und grünen jeden Frühling neu auf: durch dies leben die Menschen und werden am jüngsten Tage aufleben: durch dies werden insonderheit die Seligen, die es trinken, sich in ihnen Quell des ewigen Lebens selbst bereiten«[24]).

Diese Ausführungen Herders sind nun der nicht wegzuleugnende Beweis dafür, daß das Bild vom Lebensquell auch im 'Faust' mehr als bloße Metapher ist. Wenn das Motiv im 'Faust' von hoher Wichtigkeit ist, wie hier belegt wurde, dann hatte Herders Kommentar zum Logos-Evangelium des Johannes Herkunft und Sinn dieses Symbols richtig und deutlich erklärt. Herder war es, der im Symbol des Lebensquells die Quelle im Paradies erkannte. Ja, er wußte, daß das Lebenswasser Saft des Baumes des Lebens, der mitten in der Paradiesesquelle wuchs, war. Das waren bedeutsame Hinweise, die auch den hohen sakramentalen Rang des Lebenswassers in den Sprachen und Literaturen des Orients und in dem von Herder so bezeichneten »Chaldaismus«, worunter er die Urweisheit versteht, kennzeichneten.

Wie bedeutsam das Motiv des Urquells oder der Lebensquelle in der bewegten Zeit des neuen theologischen Aufbruchs dieser Jahre war, mag auch Johann Friedrich Kleuker bezeugen, der seine Schrift über die Emanationslehre bei den Kabbalisten mit dem Satz eröffnet: »Der Geist des ganzen Kabbalismus gehet darauf hinaus, daß Alles, was ist, aus dem Allquell eines unendlichen Lichts, Geistes und Lebens entsprossen sey«[25]). Kleuker leitet dieses Motiv demnach von der Kabbala her. Er kommt wiederholt darauf zu sprechen, daß die Kabbalisten Gott als die »Quelle alles Lebens«[26]), als den »ewigen Quell aller Geist- und Lebenskräfte«[27]) ansahen.

---

[24]) Herder (Suphan) VII, 331.

[25]) Johann Friedrich Kleuker: Über die Natur und den Ursprung der Emanationslehre bei den Kabbalisten. Riga 1786, S. 7.

[26]) Ebenda S. 31. [27]) Ebenda S. 32.

Somit weisen uns Herder und Kleuker auf die Kabbala und den Orient als dem Ursprungsort dieses Bildes. Und Goethe? Ihm stand die orientalische, die morgenländische Welt ja seit frühester Jugend nahe, da er mit Herder schon in Straßburg Archäologie des Morgenlandes trieb, die Genesis kommentierte und die Gedanken der 'Ältesten Urkunde' noch vor ihrer Drucklegung im Jahre 1774 in sich aufnahm; vom 'Mahomet' und den zu ihm hinführenden Studien Goethes ganz zu schweigen. Gehören doch 'Mahomet'- und 'Faust'-Forschung zusammen. Goethe selbst hat in den für seine Bildungswelt so aufschlußreichen 'Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des West-Östlichen Divans' ausdrücklich auf seine Beschäftigung mit morgenländischer, vor allem mit altpersischer Literatur verwiesen, wenn er dort feststellt: »Aus meinen biographischen Versuchen werden sich Freunde wohl erinnern, daß ich dem ersten Buch Mosis viel Zeit und Aufmerksamkeit gewidmet und manchen jugendlichen Tag entlang in den Paradiesen des Orients mich ergangen«[28]). So darf es nicht überraschen, wenn das gleiche Motiv vom Lebensquell an entscheidenden Stellen des dem Vorbild der altpersischen Poesie folgenden 'West-Östlichen Divan' wieder begegnet. Der 'Divan' enthält das gleiche Motiv schon in der ersten Strophe des ersten Gedichts der ganzen Sammlung, stellt also gleichsam die gesamte Dichtung unter sein Bildsymbol.

Unter Lieben, Trinken, Singen
Soll dich Chisers Quell verjüngen.

Chiser ist der Hüter des Lebensquells im Paradiese. Daß Goethe das Bild vom Lebensquell mit der Uroffenbarung und den heiligen Schriften in Zusammenhang brachte, bezeugt eine Stelle aus den Noten zum 'Divan': »Denn wie alle unsere Wanderungen im Orient durch die heiligen Schriften veranlaßt worden, so kehren wir immer zu denselben zurück, als den erquicklichsten, obgleich hie und da getrübten, in die Erde sich verbergenden, sodann aber rein und frisch wieder hervorspringenden Quellwassern«[29]). Es verdient bemerkt zu werden, daß Herder das gleiche Bild schon früher in der 'Ältesten Urkunde' gebraucht: »Zoroastrische Religion war . . . nichts als ein modificirter Abfluß des Quells, davon wir reden: nieden im Thale hatte er sich mit viel anderen Strömen vermischt und in Sümpfe verlohren: oben zwischen den Gebürgen war ihm ein Ort geblieben, wo er wie ein Heiligthum Spiegelklar dastand«[30]). Beide Male wird das Bild vom Wasserlauf für das Verhältnis von Religion zur Ur-

[28]) Weimarer Ausgabe Abt. I Bd. VII, 154. [29]) W.A. I; VII, 154 f.
[30]) Herder (Suphan) VI, 495.

offenbarung gebraucht. Und Goethes 'Mahomets Gesang' verbildlicht die Religion des Islam als Strom, der im »Felsenquell« entspringt, sich in Seitenarmen verläuft, aber mit dem Hauptarm in den großen Ozean mündet.

Auch das 'Vermächtnis altpersischen Glaubens' (1815) steht zweifellos im Banne der gemeinsamen Studien Herders und Goethes zur Archäologie des Morgenlandes und unter Herders Satz aus der 'Ältesten Urkunde': »Keine Religion zeigt die sechs Schöpfungstage deutlicher und tiefer, als die Altpersische«[31]). In diesem großen Gedichte, das das 'Buch des Parsen' im 'West-Östlichen Divan' ausmacht, läßt Goethe erkennen, daß er die Vorstellung des Lebensquells deutlich mit der altpersischen Religion verknüpft: Nachdem der sterbende Parse gemeint, daß man den goldbestückten König nicht zu beneiden brauche, wendet er sich zur Sonne, zu Gott:

Habt ihr jemals ihn darum beneidet?
Und nicht herrlicher den Blick geweidet,
Wenn die Sonne sich auf Morgenflügeln
Darnawends unzähl'gen Gipfelhügeln

Bogenhaft hervorhob? Wer enthielte
Sich des Blicks dahin? Ich fühlte, fühlte
Tausendmal, in so viel Lebenstagen,
Mich mit ihr, der kommenden, getragen,

Gott auf seinem Throne zu erkennen,
Ihn den Herrn des Lebensquells zu nennen,
Jenes hohen Anblicks wert zu handeln
Und in seinem Lichte fortzuwandeln.

Gott erscheint hier demnach in altpersischer Vorstellung als der Herr des Lebensquells. Solche Vorstellungen und Bilder mögen Goethe auf vielerlei Wegen zugeströmt sein. Daß er dem Bilde des Wasserheiligtums und der Lebensquelle schon auf die eine oder andere Weise in den Straßburger Gesprächen mit Herder begegnet ist, darf als wahrscheinlich angenommen werden. Was die 'Älteste Urkunde' später veröffentlichte, lehrte Herder Goethe schon eben zu dieser Zeit. Archäologie des Morgenlandes, Genesiskommentar und Mosesmythologie waren bevorzugte Gesprächsthemen zwischen Herder und Goethe in Straßburg. Goethe sagt ja selbst im 10. Buch von 'Dichtung und Wahrheit' über die im Winter 1771 auf 1772 geführten Unterredungen mit Herder: »Was die Fülle dieser wenigen Wochen betrifft, welche wir zusammen lebten, kann ich wohl sagen, daß alles, was Herder nachher allmählich ausgeführt hat, im Keime angedeutet

[31]) Herder (Suphan) VI, 452.

ward und daß ich dadurch in die glückliche Lage geriet, alles, was ich bisher gedacht, gelehrt, mir zugeeignet hatte, zu komplettieren, an ein Höheres anzuknüpfen, zu erweitern.«

Wenn man sich die schwierige Aufgabe stellt, die vielerlei Quellen der Bildsymbole des 'Faust' zu beleuchten, dann darf meiner Meinung nach vor allem der wertvolle Hinweis Suphans nicht übersehen werden, der auf die enge geistige Nachbarschaft des 'Faust' mit Herders theologischer Schriftstellerei, besonders der Bückeburger Zeit (1771–1776), aufmerksam gemacht hat[32]). Um sogleich das wichtigste Werk allen anderen voranzustellen: es ist erwiesen, daß Goethe Herders 'Erläuterungen zum Neuen Testament aus einer neueröffneten morgenländischen Quelle' gelesen und studiert hat. Dieses Werk Herders versucht das Johannes-Evangelium auf Grund des von Anquetil du Perron französisch veröffentlichten und von Kleuker 1770–78 ins Deutsche übersetzten Zend-Avesta quellenmäßig und historisch zu erläutern. Die Einleitung zu diesem Werk ist der nicht wegzuleugnende Beweis für die große Rolle, die das Zend-Avesta in Herders und seines Freundes Kleukers religionsgeschichtlichem Denken zu spielen begann. Es ist undenkbar, daß Goethe aus dieser Bilderfülle und Gedankenmagie keine Anregung gezogen hätte. Und es war das Johannes-Evangelium, das im Mittelpunkt nicht nur von Herders, sondern auch von Hamanns und Lavaters exegetischen Bemühungen stand: alle drei Geister waren von mächtigem Einfluß auf Goethes jugendliche Gedankenwelt. Wir wissen, daß Goethe auch den ungedruckten Kommentar Herders zum Johannes-Evangelium im Manuskript erhielt, so ist es denn zu erklären, daß sich auch Faust, etwas unvermittelt im Text der Dichtung, an einen Übersetzungsversuch des Anfangsverses des Johannes-Evangeliums macht; genauso, wie sich auch Herder in den 'Erläuterungen' (1775) und im ungedruckten Kommentar zum Johannes-Evangelium (1773–1775) über die richtige Übersetzung Gedanken machte, da er Joh. 1, 1 so überträgt: »Gedanke! Wort! Wille! Tat! Liebe!«[33])

Die entscheidenden Stufen dieser Bibelphilologie hießen: Aufdeckung der vormosaischen Uroffenbarung und Rückführung des Logos-Evangeliums auf das Zend-Avesta. Der Vorstoß zur vormosaischen Uroffenbarung geschah zunächst in Hamanns Entwürfen 'Origines' und 'Genesis' aus den Jahren um 1760, zwei Schriften, deren Grundrichtung Hinter-Moses-Zurück! dann in der 'Ältesten Urkunde' Herders von 1774 breiteren Kreisen zugänglich wurde. Hamann selbst folgte noch im gleichen Jahre mit seinen 'Prolegomena' auf gleicher Fährte. Doch Hamanns Studium des Johannes-

[32]) Goethe-Jahrbuch VI (1885), 308 ff.
[33]) Vgl. Herder (Suphan) VII, 319 ff.; 355 ff.

Evangeliums und der Apokalypse brach in seinem Schüler Herder neue entscheidende Gedanken auf: Herder unternahm es, mit seinen 'Erläuterungen zum Neuen Testament' von 1775 das Johannes-Evangelium und dessen Logosoffenbarung aus Vorstellung und Sprache des Zend-Avesta abzuleiten. Und da war Goethe, der Herders Johannes-Kommentar aus dem Geist und der Sprache des Zend-Avesta mit höchstem Interesse folgte, als er just in seinem 'Faust' begann, den Beginn seines Weltdramas in nie zuvor gehörte Verse zu prägen, wofür schon Fausts eigener Übertragungsversuch des *In principio erat verbum* Zeugnis ablegt.

Darf es also wundernehmen, daß hinter den mystischen Ansätzen des 'Faust' die alte Welt der Parsen und ihrer iranischen Paradiesmythen sichtbar wird?

Das Motiv vom Lebensquell ist in der Tat orientalischen Ursprungs. Es gehört der Spekulation über die Weltmitte (medium mundi) an. Ringbom hat eingehend nachgewiesen, daß das zoroastrische Heiligtum der Parsen in Šiz in Iran über der »Quelle der Quellen«, dem Urquell, dem Quellsee, aus dem im Mythos alle Gewässer der Erde herabströmen, erbaut wurde[34]). Daß Goethe als Schüler des Archäologen, Mythologen und Religionshistorikers Herder von der orientalischen, genauer altpersischen Herkunft dieses Motivs Kunde hatte, läßt sich aus dem 'West-Östlichen Divan' und besonders aus den 'Noten' belegen. Gerade an dem Bilde von den Brüsten, den Quellen alles Lebens, nach denen Faust so verlangend ruft, läßt sich die Vermutung erhärten, daß hier ein orientalisches Bild, womöglich iranischer Herkunft, in Goethes Dichtung Eingang gefunden hat. Faust stellt sich die begehrte Urkraft sowohl in weiblicher Gestalt als auch im Bilde der Lebensquelle vor. Das zeigt, daß Faust ein ganz bestimmtes Bild der dea natura vor Augen schweben muß. Es ist kein Zufall, daß schon im Avesta die Quellgöttin Ardvi Sura Anahita »bald ganz naturhaft als mächtig hervorströmendes Quellwasser, bald anthropomorph als üppiges, kraftstrotzendes Weib geschildert« wird.

Gerade das Motiv vom Lebensquell läßt uns aber auch erkennen, daß mit dem Lebensquell der Weisheitsquell gemeint ist. Ähnliches war ja schon aus der Verwendung des Bildes für die Uroffenbarung bei Herder und Goethe zu entnehmen. Faust verlangt es nach dem Lebensquell, weil er der Weisheitsquell ist.

Eine sarkastische Wendung des dea natura-Motivs findet sich mit deutlichem Bezug auf Fausts erste Erwähnung in den Worten des Mephistopheles zum Schüler: »So nimmt ein Kind der Mutter Brust

[34]) Lars-Ivar Ringbom: Graltempel und Paradies. Beziehungen zwischen Iran und Europa im Mittelalter. Stockholm 1951, an vielen Stellen.

/ Nicht gleich im Anfang willig an, / Doch bald ernährt es sich mit Lust. / So wird's euch an der Weisheit Brüsten / Mit jedem Tage mehr gelüsten«[35]).

Auch Goethes und Herders Freund Einsiedel[36]) gewann die gleiche Einsicht, »daß Geist nichts anderes als Leben, und Gott nichts anderes als die Urquelle alles Lebens sei!«. Er trennt die Begriffe »Gott« und »Natur« und versteht unter dem Lebensquell den Geist (Logos), das Urbild, unter Natur die Abbilder, die Individuation, untertan dem Tod und Geschlecht. Der Logos erscheint so dem Leben gleichgesetzt. Adam, der Urmensch, meint das »Leben« überhaupt, von dem jeder Einzelne nur Teil ist, wie im Organischen so im Geiste. Die Mischung des platonischen Logos mit dem morgenländischen Lebensquell fällt auch hier auf.

Konrad Burdach greift seiner Lieblingsidee, Faust in die Nähe des Moses-Mythos zu stellen, wegen fehl, wenn er behauptet, daß die 'Älteste Urkunde' die heilige Magie Gottes und ihren Bewahrer, Gestalter, Fortpflanzer Moses[37]) feiere. Die 'Älteste Urkunde' gipfelt vielmehr in der 'Religion Zoroasters'. Der sechste und letzte Abschnitt des dritten Teiles heißt 'Religion Zoroasters'. Nicht Moses, sondern Zoroaster und die von diesem reformierte, von Gott Adam im Paradies geoffenbarte Uroffenbarung ist der Grundgedanke der 'Ältesten Urkunde'. Nicht Moses, sondern Adam und dessen Nachfolger Zoroaster meint Herder. Damit geht Faust nicht mit dem Moses-Bild Herders, sondern mit dessen Adam-Bild und Hermes-Zoroaster-Weisheit zusammen. Schon Herder hatte einen Einblick in den geschichtlichen Gegensatz zwischen Jerusalem und Rom einerseits und dem persischen Sassanidenreich andererseits; Christlich-Salomonisch und Christlich-Iranisch, das waren schon für ihn zwei verschiedene Welten. Herder sieht die älteste Religion »von jeher von Persien und Chaldäa hinab bis hin in Ägypten verbreitet«. In den Gnostikern ersteht sie im Bunde mit dem Christentum. Und Herder betont ausdrücklich ihren »großen Haß gegen die Judenreligion und Moses«. – »Sie hatten andre und höhere Autorität! Bücher, Bilder, Sagen, Offenbarungen älterer, vortrefflicherer Propheten, als der Judenmoses war, mit seiner engen Nationalreligion, mit Blut und Opfern! Ihre Gnosis war Weisheitsquell, die älteste, durch hundert Propheten hinabgeerbte Religion der Welt«[38]). Das klingt anders

---

[35]) 1889–1893.

[36]) Fr. H. v. Einsiedel: Leben und Entwicklung meines Inneren. In: Jb. d. Sammlung Kippenberg IX (1931), 247 ff.

[37]) Konrad Burdach: Faust und Moses. In: Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl. 23, 35, 38. Berlin 1912.

[38]) Herder (Suphan) VI, 473.

als Burdachs Moseshymnus. Und es gibt das wahre Mosesbild Herders. Nach Herder erfolgte die Uroffenbarung in der »Höhle Mithras« und in Zoroasters »Ormuzdanschauen«.

Noch in den 'Noten' gibt sich Goethe als Verehrer der Parsen zu erkennen. Nicht Indien, das Land der Romantiker, sondern Persien, das Land Zoroasters und der Parsen, galt Goethe wie Herder als die Urheimat alter Religiosität. Goethe stellt dort »den Verehrern des Feuers und der Elemente jene verrucht-monstrose Religion« Indiens gegenüber. Er betont immer wieder, daß der Parsismus »das Feuer, die Elemente als gottähnliche Wesen in freier Welt verehrt« habe. Am bewundernswürdigsten aber erscheint Goethe, »daß die fatale Nähe des indischen Götzendienstes nicht auf sie wirken konnte«. Hier »die verrücktesten Götzen in riesenhafter Größe«, dort »die Tempel des reinen Feuers«[39]). Auch darf sogleich auf den mythisch-religionsgeschichtlichen Kern der letzten beiden Szenen des 'Faust' hingewiesen werden, auf die 'Grablegung' und die 'Bergschluchten'. Beide Szenen weisen ganz auffällige Übereinstimmungen mit manichäischen, also persischen Vorstellungen vom Schicksal der Seele nach dem Tode auf. Faust hatte schon das Zeichen des Makrokosmos im Bilde der auf- und niedersteigenden Engel (er nennt sie gnostisch »Himmelskräfte«) erläutert:

Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen . . .[40])

Die Gleichsetzung der »Himmelskräfte« mit den Engeln auf Grund des Bildes der »Schwingen« findet sich auch bei Herder, der in den 'Erläuterungen' schrieb: »Nun waren überdem in Chaldäa die Erscheinungen der Engel, der Gotteskräfte, nicht unsere Jünglings- und Kinderformen«[41]). Damit führt Herder das Bild auf die von ihm so benannte chaldäische Weisheit zurück, worunter er die Quelle des Parsismus und der Gnosis, auf alle Fälle die große Urweisheit, Uroffenbarung versteht. Dieses Bild der auf- und niedersteigenden Engel mit duftenden Schwingen hatte schon Düntzer im Jahre 1857 mit der Lehre der Manichäer in Zusammenhang gebracht, »nach welcher die Seelen der Gestorbenen durch Schöpfgefäße zum reinen Lichtquell zurückgeführt werden«[42]). Diese Erkenntnis ist aber noch weit mehr geeignet, das Aufwärtstragen von Fausts Unsterblichem geschichtlich zu erläutern. Nach dem Manichäismus kämpfen zunächst die

[39]) W. A. I; VII, 24. [40]) 449–452. [41]) Herder (Suphan) VII, 415.
[42]) Heinrich Düntzer: Goethes Faust. Leipzig 1857, S. 181.

Lichtengel gegen die Teufel um die Seele des rechtgläubigen Manichäers und jagen ihnen die Seele des Verstorbenen ab. Dann bekränzen, krönen und bekleiden sie die Seele neu, geben ihr das Wassergefäß in die Hand und steigen mit ihr nach oben, hinauf in die Höhe des Lichts. Dieser Aufstieg vollzieht sich an der *columna gloriae,* an der auch die Schöpfeimer auf- und niedersteigen. Jedenfalls haben schon Düntzer und nach ihm Burdach auf diese religiösen eschatologischen Vorstellungen hingewiesen, um jene Stelle im Faust-Monolog zu erklären. Weit besser noch eignet sich der Hinweis zum historischen Verständnis von Fausts Ende und Himmelfahrt. Erich Trunz, der Herausgeber des 'Faust'-Bandes der Hamburger Goethe-Ausgabe, hat denn auch mit Recht darauf verwiesen, daß Fausts Sehnsucht nach Aufstieg in das Licht ganz am Ende erfüllt wird und daß die »Bildsymbolik des Endes die genaue Antwort und Lösung der in den Bildsymbolen des Anfangs gestellten Frage« sei[43]).

Diese Bildsymbole haben eine starke Anregung durch altiranische und neupersische Quellen erhalten. Es bedarf hier keiner umständlichen Erörterung, daß auch der Manichäismus eine Fortführung der persischen Religiosität darstellt. Gerade das Motiv der goldenen Eimer läßt die Herkunft aus der Sphäre des Morgenlandes mit Händen greifen. Schon Burdach brachte das Motiv nationalisierend mit der Vorstellung des morgenländischen Paradieses in Zusammenhang, da es einer in Sonnenglut verdorrenden Wüstenlandschaft in einem künstlich bewässerten Gebiet das Paradies vorgaukeln mußte[44]). Düntzer hat darauf verwiesen, »Manes habe sich lieber Manichaeum oder einen, der das Wasser ausgieße, nennen lassen«. Tatsächlich kennt der Manichäismus die Vorstellung des Hebewerks von zwölf Schöpfeimern, die die Seelen und Gebete zum Urquell des Lichts emportragen. Freilich hat Burdach eines nicht erkannt, wie auch Düntzer nicht: daß das Bild der Eimer vorzüglich zum Bilde eines Brunnens paßt. Und dieser Brunnen ist in orientalischer Vorstellung, vorzüglich wieder in der altpersischen Religiosität, anzutreffen. Er wird als der mystische Brunnen im Paradies bezeichnet. Ringbom hat dieser Vorstellung ein eigenes bedeutsames Kapitel seines Werkes gewidmet.

Auch der zweite Teil der 'Faust'-Tragödie hält an dem Motiv deutlich fest. Wie planvoll Goethe hier in Aufbau, Komposition und Motivverflechtung zu Werke ging, läßt die bedeutsame Tatsache erkennen, daß Mitte und Gipfel des Werkes, die klassische Walpurgisnacht, nun endlich den Lebensquell im griechischen Symbol des

[43]) Hamburger Goethe-Ausgabe III, 481.

[44]) Burdach a. a. O. zu wiederholten Malen.

Okeanos, der aber selbst wieder jener aus 'Mahomets Gesang' vertraute Vater Ozean ist, auf die Bühne bringt. Thales preist dort den Ozean:

Ozean, gönn uns dein ewiges Walten.
Wenn du nicht Wolken sendetest,
Nicht reiche Bäche spendetest,
Hin und her nicht Flüsse wendetest,
Die Ströme nicht vollendetest,
Was wären Gebirge, was Ebnen und Welt?
Du bist's, der das frischeste Leben erhält.

Echo, Chorus der sämtlichen Kreise:

Du bist's, dem das frischeste Leben entquellt[45]).

Hier spricht Goethe in der Tat von der Offenbarung des Lebensquells. Das ist der Mittelpunkt, die Achse des ganzen zweiten Teiles, wie Fausts zauberische Blutverjüngung Achse des ersten Teiles darstellt. Das Motiv der Lebensquelle ist in der klassischen Walpurgisnacht von langer Hand vorbereitet. Chiron ermahnt Faust, da er diesen zu Manto, der Tochter Äskulaps, auf seinem Rücken trägt: »Versäume nicht das Heil der edlen Quelle!«

Denn alle Jahr, nur wenig Augenblicke,
Pfleg' ich bei Manto vorzutreten,
Der Tochter Äskulaps; im stillen Beten
Fleht sie zum Vater: daß, zu seiner Ehre,
Er endlich doch der Ärzte Sinn verkläre
Und vom verwegnen Totschlag sie bekehre . . .
Ihr glückt es wohl, bei einigem Verweilen,
Mit Wurzelkräften dich von Grund zu heilen[46]).

Gilt doch der Lebensquell auch als Heilungsquelle. Gestalt gewinnt der Lebensquell endlich in Galatea, mit deren Auffahrt das Ägäische Meeresfest Krönung und Abschluß erfährt. In einem hymnischen Aufschwung, wie er nie vorher und auch niemals nachher im ganzen 'Faust'-Drama aufbraust, glauben wir den Quell selbst rauschen zu hören.

In Helena offenbart sich Faust der Lebensquell als gleichbedeutend mit dem Quell der Schönheit. Sind doch Leben und Schönheit für Goethe dasselbe. Fausts Worte: »Hab' ich noch Augen? Zeigt sich tief im Sinn / Der Schönheit Quelle reichlichstens ergossen?«[47]) deuten ja darauf hin, daß der Quell, den zu finden der Sinn von Fausts Weltgang ist, nun in der Schönheit gefunden sei. Nicht ohne feinen Bezug ist auch vor dem Auftreten der Helena im dritten Akt wieder

[45]) 8437–8444. [46]) 7449–7458. [47]) 6487–6488.

entscheidend vom Lebensquell die Rede. Denn beide gehören in der Tat zusammen. Freilich darf man nicht übersehen, daß Helena nicht gleichbedeutend ist mit der Schönheit und Schönheit nicht identisch mit dem Lebensquell. Darüber belehrt Chiron den auf seinem Rücken reitenden Faust: »Frauenschönheit will nichts heißen, / Ist gar zu oft ein starres Bild; / Nur solch ein Wesen kann ich preisen, / Das froh und lebenslustig quillt. / Die Schöne bleibt sich selber selig; / Die Anmut macht unwiderstehlich, / Wie Helena, da ich sie trug«[48]).

Und noch in dem 1829 entstandenen »Im ernsten Beinhaus war's« sagt Goethe von Schillers Schädel:

> Doch mir Adepten war die Schrift geschrieben,
> Die heil'gen Sinn nicht jedem offenbarte,
> Als ich inmitten solcher starren Menge
> Unschätzbar herrlich ein Gebild gewahrte,
> Daß in des Raumes Moderkält' und Enge
> Ich frei und wärmefühlend mich erquickte,
> Als ob ein Lebensquell dem Tod entspränge.

Nun darf aber nicht übersehen werden, daß Goethe dem Lebensquell eine andere Quelle entgegensetzt, deren Zugehörigkeit zur Mephistopheles- und Höllenwelt leicht erkannt werden kann. Die Deputation der Gnomen an den großen Pan in der Mummenschanz spricht von ihr: »Nun entdecken wir hieneben / Eine Quelle wunderbar, / Die bequem verspricht zu geben, / Was kaum zu erreichen war«[49]). Worauf der Herold verkündet: »Die Zwerge führen den großen Pan / Zur Feuerquelle sacht heran; / Sie siedet auf vom tiefsten Schlund, / Dann sinkt sie wieder hinab zum Grund, / Und finster steht der offne Mund«[50]). Daß hier tatsächlich der unterste Höllengrund gemeint ist, zeigt die nochmalige Erwähnung dieses tiefsten Schlundes zu Beginn des vierten Aktes im zweiten Teil, da Mephistopheles erzählt: »Als Gott der Herr . . . uns aus der Luft in tiefste Tiefen bannte, / Da, wo zentralisch glühend, um und um, / ein ewig Feuer flammend sich durchbrannte . . .«[51]). Hier im tiefsten Höllenschlund brennt das ewige Feuer, das Zentralfeuer. Und von diesem Feuerzentrum sprüht es auf Erden, wenn ein Sendling jener Tiefen mit Menschen in Berührung kommt, wenn sich diese Sphäre kundgibt. Der erste, der Faust die Feuerwelt offenbart, ist der Erdgeist, den Faust eine »Flammenbildung«[52]) nennt, was die Vermutung nahelegt, daß der Erdgeist ein Dämon der Individuation ist, jedenfalls nicht der Lichtsphäre, sondern der Flammenwelt des Erdinnern angehört.

So zieht auch der Pudel einen »Feuerstrudel« nach sich, nachdem schon Mephistopheles erklärt hatte: »Hätt' ich mir nicht die Flamme

[48]) 7399–7405. [49]) 5906–09. [50]) 5920–24. [51]) 10075–78. [52]) 499.

vorbehalten, / Ich hätte nichts Aparts für mich«[53]). Dann heißt es ganz entsprechend in der Hexenküche, da Faust vor der leichten Flamme scheut, als er den Verjüngungstrank trinkt: »Bist mit dem Teufel du und du, / Und willst dich vor der Flamme scheuen?«[54]) Der enge Zusammenhang dieses Feuerquells mit Mephistopheles wird in Auerbachs Keller alsogleich vorexerziert, da Mephistopheles dort den versammelten trinkenden Studenten ein persifliertes »Wunder« zum besten gibt. Wenn Mephistopheles meint: »Hier ist ein Wunder, glaubet nur!«[55]), so schließt die ganze Szene mit den Worten Altmayers: »Nun sag' mir eins, man soll kein Wunder glauben!«[56]) Dieses Wunder ist nach Mephistopheles »ein tiefer Blick in die Natur!«[57]) und reizt die Studenten bis zum Wunsche, Mephistopheles zu töten, da sie die Messer ziehen. Hier stehen wir vor den niederen Künsten des Mephistopheles, ein satyrartiges Vorspiel zur Walpurgisnacht. Höhepunkt der ganzen Szene ist der Ausruf aller: »O schöner Brunnen, der uns fließt!«[58]) Das ist der Hokuspokus, der, wenngleich in versteckter Art, die satanische Parodie des »mystischen Brunnens«, des Lebensborns, miteinschließt. Der Ausruf »Helft! Feuer! Helft! Die Hölle brennt!«[59]) zeigt, wie alles hier gemeint ist. Mephistopheles nennt die Flamme einen »Tropfen Fegefeuer«[60]).

Diese Feuerwelt ist auch die Welt der Macht, des Goldes, des Geldes und des Geschlechts: »Doch bringen wir das Gold zu Tag, / Damit man stehlen und kuppeln mag, / Nicht Eisen fehle dem stolzen Mann, / Der allgemeinen Mord ersann. / Und wer die drei Gebot' veracht't, / Sich auch nichts aus den andern macht« sagen die Gnomen[61]). Das ist die Macht, die sich auch in Frau Marthe Schwertlein verkörpert: »Ein Weib wie auserlesen / Zum Kuppler- und Zigeunerwesen« und durch die Gretchen nur schlecht behütet wird: »Nach Golde drängt, / Am Golde hängt / Doch alles«[62]). Gerade Gretchen zeigt, wie der Weg zum Geschlecht über das Gold (das Kästchen mit Juwelen) führt, das Mephistopheles ja zu Gebote steht. Im Paralipomenon Nr. 19 nennt das auch Satan genau beim Namen, wenn er zu den Böcken sagt: »Euch giebt es zwey Dinge / So herrlich und groß / Das glänzende Gold / Und der weibliche Schoos.« Das alles gehört zur unteren Quelle, die denn Faust auch in deutlicher Anlehnung an das Bild von Quelle und Strom, wie es aus 'Mahomets Gesang' u. a. geläufig ist, anspricht. Mephistopheles macht Faust bei beider Wanderung »von Feuer zu Feuer« aufmerksam: »Hier ist so ein Mittelgipfel, / Wo man mit Erstaunen sieht, / Wie im Berg der Mam-

---

[53]) 1377–78. [54]) 2585–86. [55]) 2289. [56]) 2336. [57]) 2288.
[58]) 2291. [59]) 2299. [60]) 2301. [61]) 5856–61. [62]) 2802–04.

mon glüht«[63]). Darauf Faust: »Hier leuchtet Glut aus Dunst und Flor, / . . . Dann bricht sie wie ein Quell hervor. / Hier schlingt sie eine ganze Strecke / Mit hundert Adern sich durchs Tal, / Und hier in der gedrängten Ecke / Vereinzelt sie sich auf einmal«[64]). So wird die Szenerie der Walpurgisnacht von unten, von der Feuerquelle her erleuchtet, da sich »der trübe Mond« gern verbirgt, während die Funken von unten alles beleuchten. Faust erwähnt diese Funken genau, von denen auch andernorts in dieser Szene gesprochen wird.

Neben dem Feuer ist es die Sphäre des Bluts, die dem unterirdischen Quell entströmt. Mephistopheles hat als Phorkyas den »blutig-trüben Blick«. Wie außerordentlich bedeutsam dieses Bild für Goethe und auch Herder war, beweist ein Faust-Paralipomenon, das dieses Bild aus 'Mahomets Gesang' und aus der 'Ältesten Urkunde' in mephistophelischer Kontrafaktur zeigt. An die Stelle des heiligen Lebensquells ist der teuflische Blutquell getreten. Mephistopheles gebietet nicht über das Lebenswasser, sondern über das Blut:

Wo fließet heißes Menschen Blut
Der Dunst ist allem Zauber gut
Die grau und schwarze Brüderschafft
Sie schöpft zu neuen Wercken Kraft
Was deutet auf Blut ist uns genehm,
Was Blut vergießt ist uns bequem.
Um Glut und Blut umkreißt den Reihn
In Glut soll Blut vergossen seyn.
Die Dirne winckt es ist schon gut
Der Säufer trinckt es deutet auf Blut
Der Blick der Tranck er feuert an
Der Dolch ist blanck es ist gethan.
Ein Blut Quell rieselt nie allein
Es laufen andre Bächlein drein
Sie wälzen sich von Ort zu Ort
Es reißt der Strom die Ströme fort[65]).

Das ist das Strombild »Bruder nimm die Brüder mit« aus 'Mahomets Gesang', teuflisch und magisch gewandelt. Daß der Teufelspakt mit Blut, dem »ganz besonderen Saft«, unterzeichnet wird, versteht sich dann von selbst.

Blut steht auch als großes Leitmotiv über der Szene, da Faust Gretchens Bruder Valentin auf offener Straße ersticht, Blut steht über dem Ende der Kindesmörderin Gretchen und hinter allem Fausts tragische Verstrickung in die Blutsphäre des Mephistopheles, der von sich sagt: »Ich weiß mich trefflich mit der Polizei, / Doch mit dem

[63]) 3913–15. [64]) 3921–27. [65]) Paralipomenon Nr. 19.

Blutbann schlecht mich abzufinden«[66]). Mit Gretchens visionärer Klage »Zum Blutstuhl bin ich schon entrückt«[67]) begräbt Mephistopheles ihr und Fausts Schicksal in seiner Welt der magischen und zauberischen Blutseele, aus der nur die Stimme von oben ihr »Ist gerettet!« Gnade und Erlösung verheißt.

Mephistopheles erweist sich nicht als Führer zum Urquell, soll er doch nach dem Wort des Herrn einsehen lernen, daß ihm sein Vorhaben, Faust von dem Urquell abzuziehen, mißlingen müsse. Mephistopheles soll Faust demnach gerade in die umgekehrte Richtung des Weges locken. Wo immer sich nun Mephistopheles der Sphäre des Quells nähert, dort sehen wir ihn trügerischen Ersatz für den Lebensquell Faust vorspiegeln. Denn, dem Anschein nach soll er Fausts Streben unterstützen. Ihm aber, dem »Sohn der Hölle«, stehen nur durch Magie und Zauberei hervorgelockte Scheinerfüllungen von Fausts Streben zu Gebote. Das offenbart sich alsogleich, da Mephistopheles Faust in die Hexenküche führt, um ihn dort zu verjüngen. Das Verjüngungsmotiv gehört zum Lebensquell wie Ursache und Folge. Es ist eine alte mythische Vorstellung, daß der Trinker aus dem Lebensquell Unsterblichkeit und ewiges Leben, ewige Jugend erhält. Dieses geistliche Leben der Seele, das »ewige Leben«, vermag Faust aber weder von Mephistopheles noch von der Hexe zu erhalten. Mephistopheles weiß genau: »Nicht irdisch ist des Toren Trank und Speise . . .« Der Trank, den Faust begehrt, ist geistiger oder geistlicher, d. h. sakramentaler Art. Mephistopheles jedoch vermag Faust nur das Surrogat der irdischen Verjüngung zu bieten. Der Hexentrank ist nicht das Lebenselixier, sondern eine Verjüngung des Blutes. Das ist Mitte und Angelpunkt des ersten Teiles der Tragödie: die tragische irdische Verjüngung von Fausts Körper an Stelle der ewigen Verjüngung der Seele durch den Lebens- und Weisheitsquell. Wer aus dem Lebensquell trinkt, der erblickt im »schaffenden Spiegel«, von dem in einer nicht näher ausgeführten Disputationsszene die Rede gewesen wäre, das Urbild der höchsten Schönheit, Gott. Auch dafür vermag Mephistopheles nur ein Surrogat zu bieten. An Stelle des schaffenden Spiegels den Zauberspiegel der Hexe, an Stelle des Urbildes höchster Schönheit, symbolisiert in der griechischen Heroine Helena, nur ein Trugbild, ein Idol, das Mephistopheles Faust durch den irdischen Verjüngungstrank vorgaukelt. »Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, / Bald Helenen in jedem Weibe«[68]). Faust nimmt im zweiten Teil auf diese Zauberspiegelung in der Hexenküche wörtlich Bezug: »Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte, / In Zauber-

[66]) 3714–15. [67]) 4592. [68]) 2603–14.

spiegelung beglückte, / War nur ein Schaumbild solcher Schöne!«[69]) Damit sagt Goethe wohl, daß Faust nicht etwa Gretchen, sondern ein weibliches Idol im Zauberspiegel der Hexe erblickt, in dem er Helena zu erkennen glaubt. Gretchen ist Faust unbekannt, als er sie später sieht: »Beim Himmel, dieses Kind ist schön! / So etwas hab' ich nie gesehn«[70]). Über die wirkliche Helena hat Mephistopheles nicht Gewalt. Diese erscheint ja auch nicht im Zauberspiegel. Faust erblickt darin vielmehr das »leblose Idol«, ein »Schaumbild«, ein »Trugbild«. Nur ein solches vermag Mephistopheles Fausts Sinnen vorzugaukeln. Dieses Idol kann die Gestalt Helenas, aber auch Gretchens annehmen. Nicht umsonst sagt Helena im eigentlichen Helena-Akt des zweiten Teiles: »Ich das Idol, ihm dem Idol verband ich mich«[71]), als sie von ihrer Schattenhochzeit mit Achilles spricht. Das gleiche Wort gebraucht Mephistopheles von einer Erscheinung auf dem Blocksberg, die Faust für Gretchen hält. Und Mephistopheles warnt ihn:

Faust. Mephisto, siehst du dort
Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehen?
Sie schiebt sich langsam nur vom Ort,
Sie scheint mit geschloss'nen Füßen zu gehen.
Ich muß bekennen, daß mir deucht,
Daß sie dem guten Gretchen gleicht.

Mephistopheles. Laß das nur stehn! dabei wird's niemand wohl.
Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol.
Ihm zu begegnen ist nicht gut;
Vom starren Blick erstarrt des Menschen Blut,
Und er wird fast in Stein verkehrt,
Von der Meduse hast du ja gehört.

Faust. Fürwahr, es sind die Augen einer Toten,
Die eine liebende Hand nicht schloß.
Das ist die Brust, die Gretchen mir geboten,
Das ist der süße Leib, den ich genoß.

Mephistopheles. Das ist die Zauberei, du leicht verführter Tor!
Denn jedem kommt sie wie sein Liebchen vor.

Mephistopheles kommt auf die Meduse zurück, wenn er zu Faust meint:

Sie kann das Haupt auch unterm Arme tragen,
Denn Perseus hat's ihr abgeschlagen[72]).

Noch einmal kommt Goethe auf das leblose Idol und die Blutsphäre zu sprechen. Es ist das bedeutsame Paralipomenon Hochgerichtserscheinung: »Auf glühndem Boden Nackt das Idol Die Hände auf dem Rücken Bedeckt nicht das Gesicht und nicht die

[69]) 6495–97. [70]) 2609–10. [71]) 8879. [72]) 4183–4208.

Scham Gesang Der Kopf fällt ab Das Blut springt und löscht das Feuer Nacht Rauschen.« Darin erkennen wir wieder den Ersatz, den Mephistopheles für den Lebensquell zu bieten hat: das Blut. Er gebietet nicht über das Lebenswasser der Unsterblichkeit, wohl aber ist er in der Sphäre des Blutes – und Feuers – in seinem Element.

Zu den meiner Meinung nach größten und kühnsten Einfällen Goethes im 'Faust' gehört die trügerische Entfesselung der Elemente, durch die Mephistopheles das Heer des Gegenkaisers im vierten Akt des zweiten Teiles zu Fall bringt. Seine Raben, nach denen sich übrigens schon die Hexe im ersten Teil erkundigt[73]), entfesseln die »Wasserlügen«[74]). Eine Quelle beginnt dem Felsen zu entspringen und stürzt stromartig zu Tal, bringt aber, im Gegensatz zum Lebensquell, dem Feinde Tod und Verderben. Dann müssen die Gehilfen des Mephistopheles »zu der glühnden Schmiede«[75]) eilen, zum Feuerquell. Um das Feuer und Sprühen zu malen, das den Feind irreführen soll, bietet Goethe die letzte Kunst in der Schilderung des zwiespältigen, heimtückischen, fatamorganahaften Scheinens an Stelle wahren Seins auf. Das »Wetterleuchten in verworrnen Büschen / Und Sterne, die am feuchten Boden zischen«; oder »Irrfunkenblick an allen Enden, / Ein Leuchten, plötzlich zu verblenden«[76]) – dies sind die Surrogate des Mephistopheles für den wahren Quell und sein Licht in ihrem ganzen verführerischen Trug und Zauber. Diese Waffen werden aus dem Arsenal des unterirdischen, d. h. unreinen Feuerquells geholt. Damit stehen auch die Kämpfe des vierten Aktes im Banne jener großen Bildsymbole, von denen wir hier sprechen.

So hat es den Anschein, als stünden sich in Goethes 'Faust' zwei Widerwelten entgegen, verbildlicht im Lebens- und Weisheitsquell und im Feuer- und Blutquell. Dem ist jedoch nicht ganz so. Goethe zeigt, wie beide Quellbilder aufeinander bezogen sind und wie Fausts Rettungsmöglichkeit gerade darin ihren Grund hat, daß er den Lebensquell im Feuerquell aufsucht. »In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden«[77]), sagt er zu Mephistopheles, da er zu den Müttern hinabsteigt. Diese Haltung wird ihm durch Mephistopheles erleichtert, der ja selbst von sich sagt, er wolle zwar stets das Böse, schaffe aber dennoch stets das Gute. Fausts »rechter Weg« besteht darin, das Himmelsfeuer im Brand der Hölle zu suchen. Finden aber läßt ihn erst die »ewige Liebe«, die von oben an diesem »Strebend sich Bemühen« teilnimmt.

Fausts immer wieder betätigter Drang zielt auf die Reinigung des höllischen Feuers ab, auf das Feuerbad. Dem Parsen galt nur das reine Element, also auch nur das reine Feuer als göttlich, wovon

[73]) 2491. [74]) 10734. [75]) 10744. [76]) 10753–61. [77]) 6256.

Goethe in den 'Noten' wiederholt spricht. Wie stark das Bildsymbol von der Feuerquelle dem Symbolapparat der ganzen Dichtung zu Gebote steht, zeigen z. B. Helenas Worte, als sie, die soeben ihren Palast betreten hat, wieder hinaustritt: »Doch das Entsetzen, das, dem Schoß der alten Nacht / Von Urbeginn entsteigend, vielgestaltet noch / Wie glühende Wolken aus des Berges Feuerschlund / Herauf sich wälzt, erschüttert auch des Helden Brust. / So haben heute grauenvoll die Stygischen / Ins Haus den Eintritt mir bezeichnet . . .« Da steht also wieder das Bild vom vulkanischen Feuerschlund, dem »von Urbeginn« an das Entsetzen wie glühende Wolken entsteigt. Und Helenas Entschluß steht fest: das Feuer zu reinigen. »Auf Weihe will ich sinnen, dann gereinigt mag / Des Herdes Glut die Frau begrüßen wie den Herrn«[78]). Dieses Reinigen des Feuers und der Elemente beherrscht nun weite Strecken des zweiten Teiles der Dichtung. Als Parallele können wieder die 'Noten' zum 'Divan' herangezogen werden, wo es heißt: »Reinlicher ist nichts als ein heiterer Sonnenaufgang, und so reinlich mußte man auch die Feuer entzünden und bewahren, wenn sie heilig, sonnenähnlich sein und bleiben sollten«[79]).

Das »verdiente heiße Bad«[80]), von dem Mephistopheles spricht, ist das im 'Divan' erwähnte »Feuerbad« (»Tauche Leib und Geist im Feuerbade«). Der erste, der sich im Feuerbad ausglüht, ist, wie aus der Dichtung klar zu entnehmen, Homunculus. Er, der selbst von Thales als »Flamme« angesprochen wird, flammt auf im Liebesbrand, da er die Phiole an Galatheas Muschelwagen zerschellt. »Was flammt um die Muschel, um Galatheas Füße? . . . Als wär' es von Pulsen der Liebe gerührt«[81]). Noch im großen Eingangsmonolog mußte Faust angesichts des ungeheuren Flammenmeers der Morgenröte und des Sonnenaufgangs fragen: »Ist's Lieb', ist's Haß?«[82]) Das ist die entscheidende Frage des ganzen zweiten Teiles und steht mit Recht an dessen Spitze. Denn erst die Liebe reinigt den Höllenbrand zum Liebesfeuer des Himmels. Und so betont denn auch Goethe bei des Homunculus' Verwandlung, es flamme um den Muschelthron, »als wär' es von Pulsen der Liebe gerührt«. Damit ist auch schon eine Vorstufe der »ewigen Liebe« erkannt, die dann in dem allgemeinen reinigenden Feuer der Szene 'Bergschluchten' die beherrschende Kraft ist. Dabei muß besonders hervorgehoben werden, daß es schon Gretchen ist, die im ersten Teil all diesen nach dem Flammentode sich sehnenden Gestalten vorangeht. »Mitten durchs Heulen und Klappen der Hölle, / Durch den grimmigen teuflischen Hohn / Erkannt' ich den süßen, den liebenden Ton«[83]). Das ist die

[78]) 8649–60. [79]) W. A. I; VII, 19 f. [80]) 11739.
[81]) 8466–68. [82]) 4711. [83]) 4467–69.

Voraussetzung für die Stimme von oben und ihr »Ist gerettet« am Ende des ersten Teiles. So kann denn auch Gretchen zu einer der Büßerinnen am Ende der ganzen Tragödie werden, deren flammende Rosen die Teufel vertreiben.

Die Vorstellung des Feuerbades, die Goethe am Schlusse seines 'Faust' zu so bedeutsamer Wirkung steigert, entstammt keinesfalls der christlichen Eschatologie, wohl aber findet sie sich in iranischen Vorstellungen vom Schicksal der Seele nach dem Tode. »Alle Abgeschiedenen müssen gleich nach dem Tode durch das 'geschmolzene Metall' gehen, das auch das 'rote Feuer' genannt wird. Dem Gläubigen gereicht dieses zum Behagen, dagegen verursacht es dem Ungläubigen gewaltige Qualen«[84]). Das ist die gleiche altpersische Vorstellung von der Läuterung und Reinigung der Welt am Ende eines Äons, da der glühende Metallstrom alles ausglüht.

Auch der motivische Zusammenhang zwischen dem Reinigungsfeuer, dem Feuerbad der Seele nach dem Tode und den Engeln wurde schon von Herder aus dem Zend-Avesta abgeleitet. Herders 'Erläuterungen zum Neuen Testament aus einer neueröffneten Morgenländischen Quelle' von 1775 weisen schon auf den »Engel des Feuers« hin. »Der Engel des Feuers, des Elements, das nach ihren Begriffen«, d. h. nach denen der Chaldäer, »wegschmelzt und Sünde hinwegnimmt, war in seiner Erscheinung ein Lamm Gottes (Ormuzd) ... Er ist erschienen, daß er unsre Sünde wegnehme, er kommt, wie der Täufer beim anderen Evangelisten sagt, mit Feuer, zu reinigen, zu läutern, und ist keine Sünde in ihm«[85]). Dieses Motiv, für dessen Quelle Herder das Zend-Avesta angibt, enthält jedenfalls die für den Schluß des 'Faust' so wichtige Verbindung von Engel und Reinigungsbad, Feuerbad.

Schon die Apotheose der Galathea preist das heilige Feuer:

Heil dem Meere! Heil den Wogen,
Von dem heiligen Feuer umzogen!
Heil dem Wasser! Heil dem Feuer![86])

Hier, in der klassischen Walpurgisnacht, entbrennt das reine, das heilige Feuer im Gegensatze zum Feuer der Hölle. Eros, die Liebe, hat dieses Feuer, von dem alles ringsum umronnen ist, entzündet. Schon um den Muschelthron Galatheas brennt das große Liebesflammenmeer, das am Ende alles reinglüht.

Die letzte entscheidende Wendung des Erlösungsprozesses, des Heilsprozesses, tritt in dem Augenblicke ein, da Mephistopheles er-

[84]) Isidor Scheftelowitz: Die altpersische Religion und das Judentum. Gießen 1920, S. 194.
[85]) Herder (Suphan) VII, 415. [86]) 8480–82.

kennt, daß die rosenstreuenden Engel die Teufel mit deren »eigenen Waffen«[87]) bekämpfen. Von größter Wichtigkeit ist nun die Frage: Woher stammt das Bild der in Flammen aufgehenden Rosen, die das Unsterbliche Fausts aus dem materiellen Leib reinigend ausglühen? Denn dies ist das Bild, das uns Goethe vor Augen führt. Die Rosen, die die Engel streuen, tragen »Paradiese dem Ruhenden hin«. Dieser Tod Fausts angesichts des Paradieses sowie sein Einzug ins Paradies ist das Hauptthema des Schlusses. Die Vorstellung selbst weist wieder zurück auf orientalische und iranische Quellen. Die Rosen, die die Teufel treffen, entzünden sich zu Flammen.

Blüten, die seligen,
Flammen, die fröhlichen,
Liebe verbreiten sie,
Wonne bereiten sie[88])

Das Bildsymbol, das Goethe hier vorschwebte, ist ganz deutlich festgehalten. Die Engel haben von den Büßerinnen Rosen erhalten. Diese Rosen verwandeln sich aber in vergiftete spitze Pfeile, die zu geworfenen Flammen auflodern. Mephistopheles ärgert sich: »Schon schwebts heran mit giftig klaren Flammen«[89]), »weit spitziger als Höllenfeuer«[90]). Aber nicht nur die Teufel brennen in dem Feuerbad, auch die sich erst läuternden und reinigenden Seelen, wie der Pater ecstaticus, brennen auf: »Pfeile, durchdringet mich, / Lanzen, bezwinget mich«[91]). Ja, noch einmal wird dieses spitzigen Elements durch die Jüngeren Engel gedacht: »Selbst der alte Satansmeister / War von spitzer Pein durchdrungen«[92]). Mephistopheles beginnt alles im Leibe zu brennen, denn es ist das Liebesfeuer, die Liebesflammen und der ewige Wonnebrand. Mephistopheles freilich entbrennt zu den Engeln in sinnlicher Liebe. »Der ganze Körper steht in Feuer«[93]). Aber auch der Pater ecstaticus singt sein »Ewiger Wonnebrand, / Glühendes Liebeband, / Siedender Schmerz der Brust«[94]). Hier wird es überdeutlich, daß das ganze Bild aus dem indo-iranischen Kulturkreis stammt, ist doch Persien das klassische Rosenland. Mit diesem Bilde des Ausglühens im Liebesbrand hängen auch die Verse der Vollendeteren Engel zusammen: »Uns bleibt ein Erdenrest / Zu tragen peinlich, / Und wär' er von Asbest, / Er ist nicht reinlich«[95]).

Dem Einzug ins Paradies geht der Liebesbrand vorauf, entzündet von oben (»Und hat von oben gar die Liebe teilgenommen«). Am Ende des Reinigungs- und Feuerbades aber öffnet sich die Pforte des Paradieses. Dieses steht am Ende des 'Divans' und am Ende des

[87]) 11695. [88]) 11726–29. [89]) 11722. [90]) 11755. [91]) 11858–59.
[92]) 11951–52. [93]) 11785. [94]) 11854–56. [95]) 11954–57.

'Faust'. Schon Burdach hatte vom 'Divan' gesagt: »Hier erklingen Laute, die aufwärts fliegen zum Paradies ... und auf Schritt und Tritt spürt man Fäden, die hinüberleiten in die Gedanken des zweiten Teils der Fausttragödie«[96]). Die »Paradieses-Worte«, die Goethe am 23. September 1818 im Hinblick auf den 'Divan' »gar zu gern in deutscher Sprache ... stammeln« wollte, erklingen am Schlusse des 'Faust'. Der 'Divan' beginnt und endet mit dem Paradies, sollte doch der Vers »Patriarchenluft zu kosten« ursprünglich »Paradiesesluft zu kosten« lauten. Auch der 'Faust' entläßt uns in paradiesischer Reine. Die große Bedeutung dieses Motivs geht schon aus der Rolle hervor, die Goethe ihm am Ende von Fausts Leben zuerkennt. Zielt doch Fausts letzter großer Gedanke darauf, ein »paradiesisch Land« dem Meere zu entreißen:

Im Innern hier ein paradiesisch Land,
Da rase draußen Flut bis auf zum Rand,
Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschießen,
Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen.
Ja, diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß[97]).

Fausts letztes Trachten will das irdische Paradies schaffen. Kein Zufall, daß auch Philemon das gleiche Bild gebraucht:

Das euch grimmig mißgehandelt,
Wog' auf Woge, schäumend wild,
Seht als Garten ihr behandelt,
Seht ein paradiesisch Bild[98]).

Damit wird das aus Mythos und Sage überlieferte Bild des Paradiesgartens noch eindringlicher ausgesprochen. Und dieses Motiv umspielt auch Fausts Ende, da die rosenstreuenden Engel im Chor singen:

Frühling entsprieße,
Purpur und Grün!
Tragt Paradiese
Dem Ruhenden hin[99]).

Hier sollen die Rosen Faust die Vorempfindung des Paradieses schenken. Daß die Sonnenaufgangsszene zu Beginn des zweiten Teiles das Paradies zeigt, kann hier wohl angeschlossen werden. Faust selbst ruft aus, da die Sonne aufgeht: »Ein Paradies wird um mich her die

[96]) Konrad Burdach: Goethes eigenhändige Reinschrift des West-Östlichen Divan ..., hrsg. u. erl. Weimar 1911, S. 6.
[97]) 11569–76. [98]) 11083–86. [99]) 11706–09.

Runde«[100]). Daß der 'West-Östliche Divan' mit einem 'Buch des Paradieses' schließt, ist in einer der altpersischen Religion nachfolgenden Dichtung ganz folgerichtig. Kommt doch das Wort Paradies vom avestischen pairi-daeza, das soviel wie Umwallung bedeutet. Das Neue Testament gebraucht das Wort für den Ort der Seligen (»Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein«).

Noch ein Blick auf die letzte Szenerie der 'Faust'-Dichtung, die 'Bergschluchten'. Die lokale Situation ist die eines mehrgipfeligen Gebirges, da es von dem Chor seliger Knaben heißt, »um die höchsten Gipfel kreisend«. Ich vermute die gleiche Landschaft hier wie im vierten Akt: »Hochgebirg, starre, zackige Felsengipfel« und »Vorgebirge«. Kein Zweifel, daß uns Goethe im vierten und fünften Akt eine ähnliche Landschaft zeigt. Dazu ist ihr Gebirgscharakter zu deutlich betont. Entscheidend aber ist nun die Vermutung, daß es sich im letzten Bild um die Vorstellung des Paradiesberges handeln könne. Das Bild als solches begegnet in der mittelalterlichen Malerei des öfteren. »So läßt eine Miniatur aus dem Livre d'heures des Herzogs von Berry«, entstanden 1416, »das Paradies auf einem Kranze felsiger Bergkuppen aufgebaut werden«[101]). Auf jeden Fall aber ist es der Weltberg und die Weltmitte, wie aus den Worten des Mephistopheles schon zu entnehmen war. Es erscheint nicht unmöglich, daß Goethe zu den Bergschluchten durch den persischen »Berg der Geister«, den er im 'Divan' Darnawend nennt (gewöhnlich Demawend), angeregt wurde. Von ihm aus erfolgt der Aufbruch der Seelen der Toten zum Himmel. »Mit einer Höhe von 5670 m überragt er südlich des Kaspischen Meeres das Elburgebirge. Sven Hedin hat diesen Berg als Zwanzigjähriger bestiegen und ihm 1892 in Halle seine Doktorschrift gewidmet. 'Der Demawend beherrscht die ganze Landschaft. Er steht wie ein ungeheurer Leuchtturm da und brütet über der Wüste. Der Gipfel ist blendend weiß. Auf der Südseite sieht er infolge der schwarzen Streifen im Schnee geriffelt aus'«[102]). Goethe spricht vom Demawend im 'Buch des Parsen' und erwähnt dort auch den Senderud, den »Fluß, der durch Iffahan strömt, und, in reinliche und stille Kanäle verteilt, die Gärten und jene Äcker des Landes bewässert, die mit Pambeh, das sind Baumwollsträucher, bepflanzt sind. Wer dächte nicht an den Schluß des 'Faust', wenn es im 'Divan' heißt: »Und was nur am Lob des Höchsten stammelt, / Ist in Kreis' um Kreise dort versammelt.« Das ist schon Beutler aufgefallen und er merkte

[100]) 4694. [101]) Ringbom S. 425.

[102]) Goethe: West-Östlicher Divan. Unter Mitwirkung von Hans Heinrich Schaeder hrsg. u. erl. v. Ernst Beutler. Leipzig 1943, S. 717 f. (Sammlung Dieterich, Bd. 125).

bei dieser 'Divan'-Stelle an: »Steigt nicht auch Fausts Seele stufenweise empor, vorbei an den Heiligen, durch die Kreise der Engel bis zur Madonna, der Himmelskönigin? Und wie heißt es im 'Buch des Paradieses':

Und nun dring ich aller Orten
Leichter durch die ew'gen Kreise,
Die durchdrungen sind vom Worte
Gottes rein-lebend'ger Weise.

Ungehemmt mit heißem Triebe
Läßt sich da kein Ende finden,
Bis im Anschau'n ew'ger Liebe
Wir verschweben, wir verschwinden«[103]).

Hier spricht also Goethe im 'Buch des Paradieses' von der ewigen Liebe, die der Pater ecstaticus in den Bergschluchten beschwört. Paradies und zärtliche Liebe sah Goethe schon 1786 zusammen, da er einem Besucher, der das Gespräch auf den 'Werther' brachte, sagte: *»Le paradis est pour les âmes tendres: et condamnés sont ceux, qui n'aiment rien.«* Kein Zweifel, das 'Buch des Parsen' rückt mit seinen Vorstellungen vom Weltberg, von dem Aufstieg der Seele durch die in Kreis um Kreise dort versammelten Geister bis zum »Herrn des Lebensquells«, zu Gott, den Schluß des 'Faust', die Bergschluchten, in unmittelbare Nähe des 'Divan' und damit auch in unmittelbare Nähe der parsischen Religiosität. So kann man die Worte und die Mahnung Beutlers nur vollauf bekräftigen: »Der 'Divan' hebt da an, wo die 'Faust'-Tragödie schließt. Wer den 'Faust' deuten will, muß den 'Divan' kennen. Beide Werke verhalten sich zueinander wie Systole und Diastole«[104]). Beutler hat auf die auffallenden Gemeinsamkeiten zwischen 'Divan' und 'Faust' aufmerksam gemacht. »Auch Faust steht einmal«, wie der Parse im 'Divan', »vor der aufgehenden Sonne als Offenbarung des Höchsten und erliegt ihrer Größe. Es ist die Szene 'Anmutige Gegend' am Eingang des zweiten Teiles ... Man könnte den Vergleich zwischen beiden Dichtungen weit durchführen, bis zu den vom Schlaf 'erfrischten Gliedern' hier, des Lebens Pulsen 'frisch-lebendig' dort, bis zu dem 'Abglanz' des göttlichen Feuers, der sich hier 'in jeder Lampe Brennen', dort im Regenbogen des Wasserfalles offenbart, bis zu dem 'Stand ich als ich in Finsternis geblendet' im Divan und dort den Worten Fausts:

Hinaufgeschaut! – Der Berge Gipfelriesen
Verkünden schon die feierlichste Stunde;
Sie dürfen früh des ewigen Lichts genießen,

[103]) A. a. O. S. 718. [104]) A. a. O. S. 720.

Das später sich zu uns herniederwendet.
. . . . . .
Sie tritt hervor! – und leider schon geblendet,
Kehr ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen«[105]).

Wertvoll ist uns auch Beutlers Meinung, daß die altpersische Religion im 'Divan' Goethes eigener Überzeugung Ausdruck gibt, was er auch an dem dem 'Buch des Parsen' so verwandten Gedicht 'Vermächtnis' aus dem Jahre 1829 darlegt. Auch hier wird von der Sonne gesprochen, um die alles kreist.

Die religiöse und mythische Blickrichtung, aus der wir hier den Schluß des zweiten Teiles des 'Faust' grundsätzlich betrachten, ohne freilich deshalb die zeitbedingten, geschichtlichen und naturwissenschaftlichen Anspielungen leugnen oder verkleinern zu wollen, erhält eine besondere Stütze durch Goethes Verfahren, vom vierten Akt an seine Verse mit beigefügten Hinweisen auf Stellen der Bibel zu versehen. Noch einmal, wie schon des öfteren im Verlaufe der Dichtung, kommt Mephistopheles auf Schöpfung und Engelssturz zu sprechen. »Als Gott der Herr – ich weiß auch wohl, warum – / Uns aus der Luft in tiefste Tiefen bannte . . .«[106]). Er macht Faust darauf aufmerksam, daß das »Hochgebirge« des vierten Aktes mit seinen »starren zackigen Felsengipfeln« eigentlich der »Grund der Hölle« war. Man muß sich nur vergegenwärtigen, welche hohe Bedeutsamkeit damit Goethe dem Schauplatz des vierten und damit auch fünften Aktes verleiht. Beide gehören zusammen, da sich der Kampfplatz zwischen den beiden Heeren sowie das Land, mit dem Faust vom Kaiser belehnt wird, ja räumlich gegenseitig bedingen. Hier ist die Stelle, »wo zentralisch glühend, um und um, / Ein ewig Feuer flammend sich durchbrannte«[107]). Was Mephistopheles darauf erzählt, ist ein Mythos vom Urbeginn der Gebirge der Welt in vulkanischem Boden. Dieser Mythos vom vulkanischen Ursprung der Gebirge gehört aber, wie Ringbom ausführt, auf alle Fälle zum Begriff der Weltmitte. »Auf jeden Fall gehört zur Weltmitte die Vorstellung vom Urbeginn aller Gebirge«[108]). Die Weltmitte aber ist das Paradies, wie das Avesta und die Pehlevi-Schriften, kurz der sogenannte »Chaldäismus« Herders lehren. Auch das »zentralisch glühende Feuer«, das »ewige Feuer«, von dem Mephistopheles spricht, findet sich gerade in den vulkanischen Gebirgslandschaften Irans. »Wie der Ursprung der Gebirge und die Urquelle der Gewässer, so wurde also wohl auch der Urherd des Feuers in die Mitte der Welt verlegt«[109]). Mephi-

[105]) Beutler a. a. O. S. 720.
[106]) 10075–76.
[107]) 10077–78.
[108]) Ringbom a. a. O. S. 289.
[109]) Ringbom a. a. O. S. 294.

stopheles selbst bezeichnet es als »Urgebirge«: »Den Kriegsrat gleich voraus formiert / Aus Urgebirgs Urmenschenkraft«[110]). Ist es nicht auffällig, daß im Altpersischen ursprünglich alles Gebirge als böse, als eine Schöpfung des Bösen gilt? Freilich macht der heilige Berg, der Weltberg, davon eine Ausnahme.

Befinden wir uns aber in der Weltmitte (medium mundi), so sind wir auch im Paradies. Beide sind identisch. Herder hatte schon seine Urhieroglyphe in der 'Ältesten Urkunde' als Rad der Schöpfung und Sinnbild des Paradieses erkannt, in dessen Nabe der Mikrokosmos seinen Ort hat. Das Schöpfungsrad ⊕ Herders ist das iranische Karšvar-Rad. Dieses zierte, von den zwölf Tierkreisbildern umgeben, den iranischen Sakralbau. »Lange bevor Konstantin das Christusmonogramm . . . als siegverheißendes Feldzeichen auf dem Labarum anbrachte oder christliche Ausdeuter es als Zusammenschreibung der griechischen Buchstaben X und I (bzw. X und P) auslegten, hatte das Symbol in Iran als 'Sonnenrad' eine heilige Geltung. Durch die in der Weltmitte beobachteten Auf- und Untergangsstände der Sonne wurde das All in sechs Karšvars (=Weltteile) eingeteilt, zu denen sich noch als siebentes ein strahlendes Mittelrund hinzugesellte. Unsere Radfigur war also ein Weltbild, das die Mitte der Schöpfung, zugleich aber auch den Paradiesberg Hukairya, besonders hervorhob, machte also gleichsam ein Sinnbild des Paradieses aus«[111]).

Das Rad der Schöpfung läuft umher, so weit es »des Menschen Blick verfolgen kann, und steht bei ihm, dem Mittelpunkt dieses Umkreises, dem sichtbaren Gott auf Erden, still. Indem er alles nennt und mit seiner Empfindung auf sich ordnet, wird er Nachahmer der Gottheit, der zweite Schöpfer, also auch *ποιητής*, Dichter«[112]). So wird der Dichter bei Herder zusammengestellt mit dem ersten Adam oder Mikrokosmos oder Anthropos, der in der Mitte des Schöpfungsrades im Paradies steht und der irdische Gott, die kleine Welt, die Menschheit ist. Dieses Schöpfungsrad, das Herder in der 'Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts' als Urhieroglyphe erkennt, ist ein Sinnbild des Paradieses, in dessen Mittelpunkt der Erstgeborene der Schöpfung, Adam Kadmon, steht.

Hier kommt es darauf an, den Begriff des Weltmittelpunktes besonders in seiner gewaltigen mythologischen Weite und Kraft hervorzuheben. Tatsächlich steht dieses Wort vom Mittelpunkt ziemlich unvermittelt und dem naiven Leser heute so gut wie unverständlich in Goethes 'Wanderers Sturmlied'. Woher aber dieser alte Begriff der

---

[110]) 10316–17.

[111]) Ringbom a. a. O. S. 301.

[112]) Herder (Suphan) XII, 7.

Kosmogonie und Mythologie kommt, das deutet ja Herders 'Älteste Urkunde' schon an. Unter Mittelpunkt ist stets der Mittelpunkt der Welt gemeint, der je nach geistiger und religiöser Region einmal ein Feuer- und Wasserzentrum, wie in Iran, ein andermal ein Steinheiligtum, der Omphalos, der Erdnabel wie in Jerusalem und Griechenland ist. Stets aber ist es der Mittelpunkt der Welt, medium mundi, die Nabe des Schöpfungs- und Weltrades, in dem sich die alte Kosmogonie des »Chaldäismus«, wie Herder dies nennt, ausdrückt. Mittelpunkt meint immer den Mittelpunkt des Schöpfungsrades, die Mitte der Erde, das Paradies.

Die Vorstellung von einer Weltmitte begegnet auch in dem epischen Hauptwerk von Goethes Altersperiode, in 'Wilhelm Meisters Wanderjahren'. An einer entscheidenden Stelle von Wilhelm Meisters Wanderschaft, nach dem Besuche auf Makariens Schloß, besteigt dieser die Sternwarte des Astronomen und erblickt hier »das hohe Himmelsgewölbe in seiner ganzen Herrlichkeit« und spricht »zu seinem Geiste«: »Was bin ich denn gegen das All? . . . Wie kann ich ihm gegenüber, wie kann ich in seiner Mitte stehen? . . . Wie kann sich der Mensch gegen das Unendliche stellen, als wenn er alle geistigen Kräfte, die nach vielen Seiten hingezogen werden, in seinem Innersten, Tiefsten versammelt, wenn er sich fragt: 'Darfst du dich in der Mitte dieser ewig lebendigen Ordnung auch nur denken, sobald sich nicht gleichfalls in dir ein beharrlich Bewegtes, um einen reinen Mittelpunkt kreisend, hervortut? Und selbst wenn es dir schwer würde, diesen Mittelpunkt in deinem Busen aufzufinden, so würdest du ihn daran erkennen, daß eine wohlwollende, wohltätige Wirkung von ihm ausgeht und von ihm Zeugnis gibt.« Die Weltmitte und der Mittelpunkt in dem Innern des Menschen entsprechen einander und sind identisch.

Auch das Bild von Fausts letzter irdischer Existenz deutet in vielem auf den vor der Welt da seienden Adam Kadmon oder den Anthropos der hermetischen Mystik, auf den bei der Weltschöpfung mitbeteiligten ersten gottebenbildlichen Menschen oder Mikrokosmos. Denken wir nicht an Faust, wenn Herder von Gottes Schöpfungswerk schreibt: »Er, der den Himmel ausbreitet, wie ein Zelt! der ihn aufgespannt hat zwischen Wassern und Wassern. Um seinen Stuhl brausen Wasserfluthen! sie rauschen unter seinen Füßen! umhüllen ihn, der auf die geschwollenen Wasserfluthen tritt! Er ist des Regens Vater: öffnet die Fenster des Himmels: spaltet ihn zu Wassergüssen und Kanälen aufs dürre Land: sammelt und preßt reiche Wasserschläuche – wie die Bilder sich auch nach Ort, Art und Dichter ändern: im ganzen das eine große natürliche Bild:

Er machte Weite zwischen Wassern und Wassern;
die Weite nannte er Himmel!
Wasser droben! Wasser danieden,
und seine Sonderung mitten inne«[113]).

Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Adam-Spekulation des Mittelalters und der Renaissance dem Bild von Fausts letzten Lebenstagen Vorbild wurde. Adam war nach ihr von Gott zum Herrn der Welt erschaffen. Er war der erste König, der erste, der das »imperiale Diadem des Kosmokratos« trug. Hugo von Fleury und viele andere stellen die Mythologie der Weltherrschaft so dar, daß Adam der von Gott bestimmte Weltherrscher war. Durch seinen Ungehorsam gegen Gott habe er aber seine Vorrechte verloren. Sein legitimes Königtum habe sich in eine tyrannische Herrschaft verwandelt. »Fortan mußte er sich bemühen, durch seine Vernunft und seine Künste die von ihm abgefallenen Geschöpfe und Tiere wieder zu unterwerfen«[114]).

Faust, der Weltherrscher, errichtet sich einen Palast mit einem großen Vorhof inmitten einer Gegend, die er selbst als paradiesisch bezeichnet. Tatsächlich wird bei den Kirchenvätern die Vorstellung vom Paradies mit einem Königspalast verknüpft, in dem der Weltherrscher thront. Johannes von Damaskus vergleicht das Paradies mit einem heiligen Tempel und einer Königsburg: »Gott wollte den Menschen ... wie einen König und Herrscher über die ganze Erde und ihre Dinge setzen. Darum errichtete er ihm zuvor gleichsam eine Königsburg, in der er wohnen und ein glückseliges Leben haben sollte«[115]). Auch Severian von Gabala nennt das Paradies einen »königlichen Herrschaftssitz«[116]). Die mittelalterliche Dichtung malt das Paradies wiederholt als eine großartige, von leuchtenden Mauern umzogene Burg.

Um Fausts Ende, seine von ihm selbst erstrebte Rolle zu verstehen, müssen die Verse herangezogen werden: »So sprich, daß hier, hier vom Palast / Dein Arm die ganze Welt umfaßt«[117]) im Munde des Mephistopheles und Fausts eigenes Wort: »Die wenig Bäume, nicht mein eigen, / Verderben mir den Weltbesitz.«[118]) Das sind bedeutsame Worte. Faust begehrt die Weltherrschaft und glaubt sie auch errungen zu haben. In der trügerischen Vorempfindung dieser höchsten aller Menschenillusionen sinkt Faust an der Pforte des Paradieses ins Grab. Damit runden sich die wichtigsten Bildsymbole in Goethes Tragödie zu einem geschlossenen Bilder- und Symbolkreis, der zeigt, wie Goe-

[113]) Herder (Suphan) VI, 231.

[114]) Konrad Burdach: Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit. Berlin 1913–1928, S. 314 (Vom Mittelalter zur Reformation. II, 1).

[115]) Bibliothek der Kirchenväter, Bd. 44, S. 73. München 1923.

[116]) Ebenda [117]) 11225–26. [118]) 11241–42.

thes Kunst die »Hölle als Basis des Himmels« (Schelling) in immer neuen Spiegelungen zur Anschauung zu bringen weiß. Es kann kein Zufall sein, daß die wichtigsten hier behandelten Bildsymbole auf die eine oder andere Weise mit der Vorstellung des Paradieses verknüpft sind, wie sie sich im alten Persien ausgebildet hat. Lebensquell, die Urquelle aller irdischen Gewässer mit dem Lebensbaum, die Weisheitsquelle, das Urfeuer, aus dem die Gebirge entstehen, der Welt- oder Paradiesberg, umwölkt von der Morgenröte, und der königliche Palast als Ursitz aller königlichen Gewalt, der Weltherrschaft und des Weltbesitzes, das alles ist auf das engste mit dem Bilde des Paradieses und der Weltmitte, der Nabe des Schöpfungsrades, der Herderschen Urhieroglyphe, verknüpft, in dessen Mitte der erste Adam, das heilige Menschenbild steht. Faust will Adam Kadmon sein, und so will er auch das Paradies und die Weltmitte. Beides gehört untrennbar zusammen.

Das Bild, das hier von Goethes geistiger Welt gezeigt wurde, rückt gegenüber dem klassischen Element das gegenklassische, gegenüber dem abendländischen Gedanken den morgenländischen Frömmigkeitsstil in Goethe in den Vordergrund. Daß dieser in Goethe zeitlebens wirksam war, hat schon Josef Nadler erkannt, wenn er sagt, daß sich Goethe nach 1814 »für das Mittelalter des Morgenlandes, für die Mystik des mittelalterlichen Morgenlandes« entschieden habe. »Ihr Allgottgefühl, ihre geschlechtliche Gleichnissprache war ihm zu eigen gewesen in den schöpferischen Tagen des Urfaust. Sie hatte bis zu dieser Stunde das Grundgeflecht seines Lebens gebildet. Und doch bedurfte es erst der Begegnung mit Hafis, um Goethe dies Lebensgefühl seiner Jugend wieder bewußt zu machen«[119]). Das sind gewichtige Behauptungen. Sie werden aber erst ganz verständlich, wenn man die Entwicklungslinie überschaut, die sich von Hamann und Herders Anknüpfen an die Patristik und an Philo, an die christliche Philosophie des 2. bis 4. Jahrhunderts bis zu Goethes Lektüre der 'Vita Mosis' des Gregor von Nyssa und zu seinem Bekenntnis zur Sekte der Hypsistarier erstreckt[120]). Goethe bekannte im Brief vom 22. März 1831 an Sulpiz Boisserée, daß er »zeitlebens getrachtet hatte«, sich »zum Hypsistarier zu qualifizieren«. Die Hypsistarier sind eine der synkretistischen Sekten aus dem späten dritten und vierten nachchristlichen Jahrhundert, bezeugt im nordkleinasiatischen Kappadozien. Eben in diesen beiden Jahrhunderten hatte das persische Herrschergeschlecht der Sassaniden, der nationalen und religiösen Erneuerer Persiens, ihren Machtbereich bis nach Kappadozien ausgedehnt. Was sich nun hier bildete, war ein enges Neben- und In-

[119]) Josef Nadler: Literaturgeschichte des deutschen Volkes. Berlin 1938, III, 15.
[120]) Anton Kippenberg: Die Hypsistarier. In: Goethe Zs., N. F. VIII (1943), 3 ff.

einander der altpersischen, der griechischen, der jüdischen und der christlichen Frömmigkeitshaltung und Dogmenlehre, zu denen noch Anhänger des Manichäismus und des Urheidentums gekommen sein mögen. Kappadozien war der Mittelpunkt der sich einander befehdenden Religionen und Sekten, und so ist es kein Zufall, daß gerade damals die drei großen Kappadozier die morgenländische Patristik begründeten, zu deren Mitbegründer eben Gregor von Nyssa zu zählen ist, dessen 'Vita Mosis' Goethe für seinen zweiten 'Faust' gelesen hat. Und er fand sich in den kappadokischen Hypsistariern wieder, von denen Kippenberg berichtet: »Sie verehrten einzig und allein den allmächtigen Gott, beteten ihn unter dem Namen des 'Hypsistos', des Höchsten, an und verehrten ihn unter dem sichtbaren Zeichen des Feuers und Lichtes, deren Dienst im Mittelpunkt der persischen Religionsübung stand.« Kippenberg nimmt an, daß die ersten Hypsistarier Perser gewesen seien, daß sie sich dann mit anderen Glaubensgemeinschaften vermischten und sich später dem Arianismus näherten. Ohne hier weiter bei religionsgeschichtlichen Einzelheiten verweilen zu können, finde ich es bezeichnend, daß es die Glaubenswelt der ersten christlichen Jahrhunderte war, an die Hamann, Herder und noch der alte Goethe anknüpften. So ist denn die gesamte altiranisch-iranische oder neupersische Bildsymbolik mit dieser Wiedererweckung des in einen universalen Theismus aufgelösten Urchristentums in Zusammenhang zu bringen, wie er den religiösen Denkern des 18. Jahrhunderts vorschwebte.

Das zeigt sich an den wichtigsten Bildsymbolen von Goethes Dichtung, die zu erkennen den bedeutsamsten Zugang zur 'Faust'-Tragödie ausmacht. Denn aus der Anschauung und auch Vieldeutigkeit von Bildern heraus ist diese Dichtung entstanden, nicht aber aus einer Idee. Der 'Faust' ist kein Ideendrama, wie es Hebbel oder Ibsen geschaffen haben, sondern ein Drama, das sich vermittels des Bildsymbols dem Absoluten nähert. Goethe ist überzeugt, daß es niemals direkt, sondern immer nur in Annäherung, gleichsam als Landen im Scheitern, zu erreichen ist. Eine solche Auffassung des ganzen 'Faust'-Dramas darf sich auf eine Stelle in Goethes 'Versuch einer Witterungslehre' (1825) berufen, in der Goethe die Möglichkeit der personalen Vollendung und Geisteserkenntnis so umschrieben hat: »Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, läßt sich niemals von uns direkt erkennen, wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen; wir werden es gewahr als unbegreifliches Leben und können dem Wunsch nicht entsagen, es dennoch zu begreifen. Dies gilt von allen Phänomenen der faßlichen Welt«[121]).

[121]) W. A. II. XII, 74.

Goethes Irlandkunde

Von John Hennig (Dublin)

Unter Deutschlands Verhältnissen zu anderen Ländern zeichnet sich das zu Irland durch den Gegensatz zwischen der Vielfalt der inneren Beziehungen und dem Mangel an äußeren Beziehungen aus. Einer der wichtigsten Abschnitte in der Geschichte der deutschen Irlandkunde ist Goethe; der Überblick von den frühmittelalterlichen Heiligenleben zur modernen Reiseliteratur hat gezeigt, daß kein Deutscher, ohne in Irland gewesen zu sein oder sich unmittelbar mit irischen Dingen befaßt zu haben, eine vielseitigere und tiefere Kenntnis von Irland gehabt hat, als Goethe[1]).

Einige Aspekte von Goethes Irlandkunde sind in Untersuchungen über seine Beziehungen zu Iren ins Auge gefaßt worden[2]). In dem einzigen deutschen Kommentar zu Goethes Bemerkung (in einem Brief an Boisserée vom 12. 10. 1828): »Eigentlich finden die Irländer in meinem Hause am meisten Beifall« hat Muncker versucht, Goethes konservative Haltung der katholischen Emanzipation gegenüber auf seine persönlichen Beziehungen mit Iren zurückzuführen[3]). Aller-

[1]) Eine Geschichte der deutschen Irlandkunde hätte von Dr. Josef Grabisch, dem Gründer der ersten deutsch-irischen Gesellschaft (1916), geschrieben werden sollen (s. meinen Nachruf in: Irish Bookman, Juli 1948, S. 87–89). Meine Arbeiten dazu sind über mehr als zwanzig Zeitschriften in Amerika und Europa verstreut und werden hinsichtlich Goethes durch meine Arbeiten über seine Beschäftigung mit der englischen Naturwissenschaft und seine Übersetzungen aus dem Englischen sowie zur Geschichte der irischen Deutschlandkunde ergänzt. Kurze Zusammenfassung in: German Life and Letters N.S. 3 (1950) S. 102–110 und 8 (1955) S. 201–207. Wo Fundorte, weitere Belegstellen, Literatur und Ausführungen in meinen Sonderuntersuchungen (H) zu finden sind, werden nach Nennung letzterer jene Angaben nicht wiederholt, ebenso wenn Einzelheiten leicht durch die Register zur W(eimarer) A(usgabe), zu E. v. Keudell, Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek, und J. Boyd, Goethe's knowledge of English literature (beide 1932) verfügbar sind.

[2]) G. Waterhouse, 'Goethe, Giesecke and Dublin', in: Proc. R. Irish Acad. 41 c (1933) S. 210–218 und Minutes dass. 1943–1944 S. 18–22. Meine populäre Zusammenfassung in: Dublin Magazine Jan.–März 1943, S. 45–56 ist weithin überholt.

[3]) Sitzungsber. Bayer. Akad. 1918, 121 f.

dings gehörten die irischen Bekannten Goethes durchweg der Schicht an, die diese konservative Haltung vertreten mußte, es liegen aber kaum Anzeichen dafür vor, daß er in dieser Sache Kenntnis aus jenen Beziehungen geschöpft hat. Es läßt sich vielmehr zeigen, daß sein Wissen um irische Verhältnisse aus literarischen Quellen stammt. In ihrer Gesamtheit betrachtet, erlaubt uns Goethes Irlandkunde, den Beginn und die Vielseitigkeit des modernen deutschen Interesses an Irland zu beobachten[4]), das dort am echtesten ist, wo es sich auf das literarische Gebiet beschränkt hat.

Unter den Ephemeriden für 1770[5]) findet sich eine Liste von Namen, die das Register zur W(eimarer)A(usgabe) als irisch bezeichnet: *»Magog – Baath – Finiusa Farsu – Gadel, son of Eathevir of the posterity of Gomer. Cavih Far, son of Neamha the Hebrew.«* In der ersten Veröffentlichung dieser Ephemeriden brachte Schoell eine längere Anmerkung von G. Stickel, in der die Liste als »kabbalistische Zauberformel« hingestellt wird, aber nicht ermittelt wird, wer »der Engländer« ist, dem diese Stelle entnommen ist[6]). In der WA verwies Martin auf d'Arbois de Jubainville, wo jedoch nur die durch jene Liste zusammengefaßte altirische Überlieferung behandelt wird, nicht dagegen die eigentliche Quelle zu finden ist, der Goethe diese Liste entnahm, nämlich die erste englische Übersetzung (1723 u. ö.) von Keatings 'Grundbestandteilen der irischen Geschichte' (Manuscript 1633)[7]). Die letzten sieben Worte in Goethes Liste sind eine irrige Zusammenziehung von Keatings Worten: *»Caoi on Judéa nó Iar (nicht: Far) mac Neamha«*. Diese Liste ist der Niederschlag einer Überlieferung des frühmittelalterlichen Irland, nach der, ähnlich wie Vergil die Gründung Roms mit dem Fall von Troja in Verbindung brachte, die Besiedlung Irlands auf die Zerstreuung der Völker nach dem Turmbau von Babel zurückgeführt wird[8]). Man kann diese Ableitung der *»Hiberni«* von den *»Hebrei«* als »Faseleien« abtun, wie Goethe dies in einem Gespräch vom 18. 6. 1825 mit den späteren deutschen Spekulationen »von einem vor-Noachidischen Zeitalter« tat[9]).

Seit Düntzers Veröffentlichung der Briefe an Herder (1856) war das Fragment des zweiten Briefes bekannt, den Goethe im Herbst 1771 an Herder richtete und das mit den Worten beginnt: »Diese Stellen sind alle aus dem siebenten Buch . . . Ossians Schottisches macht ganz

---

[4]) H., 'Continental opinion' in: Daniel O'Connell (Dublin 1949), 235–239.
[5]) WA I Bd. 37, S. 97.
[6]) 1846; WA I Bd. 38, S. 231.
[7]) In der Gaelic Text Society Ausgabe Bd. 1 S. 226 u. Bd. 2 S. 6.
[8]) Dazu H. in: Traditio Bd. 7 (1951), S. 233–261.
[9]) Biedermann Bd. 5 S. 219.

verschiedene Würckung auf Ohr und Seele . . . im Original hängts fast an jeder Zeile *(na speur, na h'oicha, nach beo, nan teud, nan nial)* . . . Wenn Sie noch mehr aus dem Schottischen übersetzt haben wollen, so schreiben Sie's«. Der erste Teil dieses Briefes, der »diese Stellen«, d. h. Abschriften der von Macpherson veröffentlichten Beispiele seiner mysteriösen Originale mit Goethes Übersetzung bietet, wurde erst 1908 durch Heuer bekannt[10]). Es ist hier nicht der Platz zu zeigen, wie unzureichend die einzige dieser Übersetzung bisher gewidmete Sonderuntersuchung ist[11]). Sie spricht mit dem auf diesem Gebiete so häufigen Mangel an historischer Perspektive von *»Goethe's very faulty transcription of Macpherson's itself faulty Gaelic«* und geht nicht auf die Einzelheiten, ja Feinheiten, von Goethes Übersetzung ein, z. B. die Art, wie er den für das Gälische fundamentalen Unterschied zwischen breiten und schlanken Vokalen nachahmt. Thurneysen hat nachgewiesen, daß diese erste uns bekannte unmittelbare Übersetzung eines gälischen Gedichtes ins Deutsche der Grundstein zu dem überragenden Beitrag gewesen ist, den bis heute Deutsche zur gälischen Sprach- und Literaturwissenschaft leisten[12]). Der letzte Artikel, den Stern, der wie andere durch die Ossiankontroverse zur Keltistik kam, sollte das Thema behandeln 'Goethe als Keltist'[13]).

Während in England und auf dem Festland die Ossiankontroverse um die Authentizität von Macphersons »Originalen« ging, ging sie in Schottland und Irland um die Frage, welchem Lande die Weltliteratur diesen Beitrag zu verdanken habe. Daß Goethe dem Schotten glaubte, ändert nichts an der Tatsache, daß der Ossianismus nicht zuletzt durch ihn den Grund für die moderne Irlandkunde in Westeuropa gelegt hat[14]). Goethes Bemerkungen über die Eigenarten der

[10]) WA I Bd. 53 S. 152 u. 480.

[11]) H. T. Betteridge in: Modern Language Review (MLR) Bd. 30 (1933), S. 334 bis 338; bez. Goethes Übersetzungen aus den englischen Texten, H. in: Journ. Eng. Germ. Philology Bd. 45 (146) S. 77–87 u. MLR Bd. 42 (1947) S. 127–130.

[12]) 'Why do Germans study Celtic philology?', in: Studies (Dublin) Bd. 19 (1930) S. 26. Siehe auch H., Besprechung von Bauersfeld, Entwicklung der keltischen Studien in Deutschland, in: Irish Histor. Studies Bd. 4 (1944) S. 120.

[13]) Kuno Meyer in: Z. f. celtische Philologie Bd. 8 (1912) S. 585 u. 587.

[14]) 1776 veröffentlichte Gerstenberg eine Übersetzung von 'Mémoire de M. de C. au sujet des poèmes de M. Macpherson' in: Journal des Sçavans (1746), worin erstmalig die Authentizität von Macphersons Veröffentlichungen und die Ableitung der Gedichte aus Schottland statt Irland bezweifelt wurde (M. de C., nach Gerstenberg »ein Irrländer« von A. Gillies, Herder und Ossian [Berlin 1933] S. 6 mit John O'Brien, kathol. Bischoff von Cloyne, identifiziert). Bei der Ausgabe des englischen Textes, den Merck 1775 veröffentlichte, und der am Ende von Bd. 4 ein Beispiel des Originals von Temora Buch VII bot, half Goethe mit (Ulrich in: Z. f. Bücherfreunde [1906] S. 283–285).

»galischen« Dichtkunst zeigen, daß er Macphersons Anmerkungen gelesen hat. Diese heute ganz vernachlässigten Anmerkungen enthalten auch Macphersons Darlegungen eines geographisch-historischen Hintergrundes der Gedichte mit vorwiegend irischen Orts- und Personennamen. Was Macpherson sagte, war weit weniger phantastisch als was etwas später Vallancey in Irland behauptete. Auf persönliche Mitteilungen Vallanceys bezog sich Küttner, ein Bekannter Goethes [15]), in dem ersten deutschen Reisebuch über Irland [16]) und gab dadurch den ersten deutschen Sprachwissenschaftlern, die sich speziell mit dem Irischen befaßten, wie Ahlwardt, Material [17]). Mit den ersten Anfängen der wissenschaftlichen Keltistik machte sich Goethe bekannt, als er im Oktober 1812 aus der Weimarer Bibliothek Schoepfelins 'Alsatia illustrata Celtica, Romana, Francisca' (Colmar 1751) entlieh.

Macpherson hielt es für erforderlich, die *»uncouth appearance«* zu entschuldigen, die ein gälischer Text auf die machen muß, *»who are strangers to its harmony«*. Bei Goethe hielt die Begeisterung für die Originalität der »Celten . . ., so stark, so feurig, so groß« [18]), nicht vor. Als er 1787 in Rom dem (bis heute in ähnlicher Weise üblichen) Epiphanie-Empfang auf der Propaganda beiwohnte, nannte er »Hybernisch« unter den exotischen Sprachen, »die ich nicht verstehen konnte« und nach deren »barbarischen Tönen« das Griechische »klang, wie ein Stern in der Nacht erscheint« [19]). Zahlreiche Beispiele aus der Geschichte der deutschen Irlandkunde zeigen, daß der klassische Goethe, indem er die Verachtung der Römer für den gutturalen Klang des Irischen teilte, in einer fast tausendjährigen Tradition steht.

In der Übersetzung aus Lady Lambs 'Glenarvon' (1817), der Goethe den Titel 'Klaggesang, Irisch' gab, bewahrte er aus dem Original die traditionellen Klänge eines »irischen Todtengesangs« [20]) auf: *»Och orro orro ollalu«*. Ich habe gezeigt, daß sich in Goethes Übersetzung

[15]) Tagebuch 7. 5. 1798 u. 5. 5. 1800.

[16]) Briefe über Irland (Leipzig 1785); die darin nur mit Anfangsbuchstaben bezeichneten irischen Orts- und Personennamen wurden von mir in Irish Times Literary Suppl. 27. 1. 1945 identifiziert.

[17]) Der verstorbene Professor Eoin McNeill war der erste irische Gelehrte, der mir bei diesen Studien behilflich war. In seinen Phases of Irish history (1918) S. 6–9 hat er mit einzigartigem historischen Sinn diese Ursprünge der irischen Altertumswissenschaft und ihre Auswirkungen auf dem Festland behandelt.

[18]) Macpherson: Einl. zu den gälischen Fragmenten des 7. Buchs von Temora; Goethe: Frankf. Gel. Anz. 1772 (WA I Bd. 37 S. 217).

[19]) Briefe an Charl. v. Stein, hrsg. Fränkel (1908) Bd. 3 S. 326.

[20]) Tages- und Jahreshefte 1817. H. in: Monatshefte (Univ. Wisconsin) Bd. 41 (1949) S. 71–76. 1831 studierte Goethe (Tagebuch 30. u. 31. 3.) Jamiesons Gälisches Wörterbuch; seine Beschäftigung mit dem Gälischen erstreckt sich somit über mehr als sechzig Jahre.

die Haltung Irland gegenüber aus der romantischen Herablassung, zu der sich damals ein Teil der englischen Herrenschicht durchrang, in das vorsichtige Wohlwollen verwandelte, das bis heute dem Kontinentalen immer noch am besten ansteht. Ich habe ferner gezeigt, daß Goethe, indem er das Wort »zart« auf keinen Menschen häufiger anwandte denn auf den irischen Physiker Robert Boyle, unbewußt ein Merkmal herausgestellt hat, durch das sich die Anglo-Iren entscheidend von den Engländern unterscheiden[21]).

Von den in Irland geborenen Schriftstellern in englischer Sprache hat Goethe nur zwei ausdrücklich als Iren bezeichnet, Sterne und Moore[22]). Als Goethe 1827 in Thomas Hoods 'Whims and Oddities'[23]) las, daß der Ire *»wears a flowery had and talks a flow'ry speech«,* hatte er sich schon der englischen Vorstellung vom sog. Bühnen-Iren entwunden. In der Abteilung über Sterne in 'Maximen und Reflexionen'[24]) wird der Shandeismus definiert als »schneller Wechsel von Ernst und Scherz, von Anteil und Gleichgültigkeit, von Leid und Freude«[25]). Die Worte »von Anteil und Gleichgültigkeit« (an denen der in Irland lebende Ausländer die Wahrheit von Goethes Beschreibung ermißt) beziehen sich keinesfalls auf Sterne, und die Schlußworte: »soll in dem irländischen Charakter liegen« zeigen in der Tat, daß Goethe hier einmal weit über das Literarische hinausgeht. Die Quelle für jene meisterhafte Zusammenfassung des irischen Charakters war zweifellos der irische Freundeskreis seiner Schwiegertochter. Am 29. März 1828 (Tagebuch) sprach er mit Ottilie »über den Unterschied der britischen Nationen und ihren Charakter, besonders Charakter der Irländer«. Drei Monate später ließ Goethe der eingangs angeführten Bemerkung in dem Brief an Boisserée die Worte vorausgehen: »Junge Männer

---

[21]) H. in: DVjs. 29 (1955) S. 515.

[22]) Ich ergänze in Einzelheiten Prof. Boyds Werk (s. oben Anm. 1), bes. hinsichtlich der Naturwissenschaften; s. H., 'Goethe's knowledge of books by Irish scientists', in: Irish Booklover Bd. 32 (1955) S. 86 f.: Boyle, Molyneux, Kirwan u. O'Halloran (über letzteren s. u.).

[23]) H. in: Modern Language Quarterly (MLQ) Bd. 12 (1951) S. 57–66.

[24]) 1828. Schon am 23. 3. 1826 sprach Goethe mit Ottilie über »die verschiedenen Charaktere der Bewohner der drei britannischen Inseln« (vgl.: »eine Colonie junger Engländer, Schotten und Irländer« in Brief an Varnhagen 3. 4. 1825; »junge Männer aus den drei Königreichen« in Brief an Sterling 30. 6. u. 10. 7. 1826).

[25]) In der Korrespondenz mit Zelter (4. 3. 1829) betr. »Irish bulls« sprach Goethe davon, daß letztere ein Ausdruck einer »wunderbaren Unbehülflichkeit des Geistes« seien (H. in: MLQ Bd. 8 [1947] S. 487 f. u. Bd. 15 [1954] S. 366). In Whittys Erzählungen, einem der ersten Werke aus der anglo-irischen Literatur. die in Deutschland erschienen (Breslau 1826) (H. in: Irish Bookman, Febr. 1947 S. 39–44), hätte Goethe ausgezeichnete Illustrationen dieser Eigenschaften finden können.

aus den drei Königreichen[26]) leben hier in Pension und so kommt man nicht aus der Gewohnheit über sie nachzudenken«. Wir werden gleich sehen, daß Goethe guten Grund hatte, über diese jungen Iren nachzudenken. Betrachten wir hierbei auch die Verzahnung von literarischen und persönlichen Beziehungen zu Irland in der Woche vor der Unterhaltung mit Ottilie: Am 23. und 24. März las Goethe in Sternes Werken besonders den 'Koran'; am 27. März kam der (unten zu erwähnende) Herr Knox (aus Dublin), »um Abschied zu nehmen. Fortgesetze Studien des Yorick«.

Von Swifts Geburt und Leben in Irland und seinen Schriften über Irland hat Goethe nie gesprochen. Von Goldsmith sagt er im 10. Buche von 'Dichtung und Wahrheit', daß er »ein Engländer ist, und die Vortheile, die ihm sein Land, seine Nation darbietet, hoch anrechnen« kann[27]). Steele ist ihm »der edle Engländer«[28]). Goethes Bewunderung für Moore ist eine Zeitlang so unbegreiflich erschienen wie seine Bewunderung für Byron[29]). Zwar notierte sich Goethe aus Jacobsens' 'Briefen an eine teutsche Edelfrau', daß Moore »Irländer, geb. 28. 3. 1780 zu Dublin« war, an anderen Stellen jedoch bezeichnet er ihn (wie auch Sterne) als »Britten«. Goethes Achtung für Moore gründet sich nicht auf dessen 'Irish Melodies' sondern auf 'Odes of Anacreaon' und vor allem 'Lalla Rookh' und die Biographien Byrons und Fitzgeralds, von denen die letztere ihm weniger ihrem irisch-historischen Inhalt als ihrer literarischen Form nach interessant war. Schon anläßlich der Cellini-Biographie von Richard Boyle, dem Bruder des Physikers, war ihm die Kunst der Biographie als spezifisch englisch erschienen[30]).

Wieweit Goethe bei Anthony Murphy (dessen von Schroeder bearbeitetes Lustspiel 'Die Eifersüchtigen' das Tagebuch vom 16. 1. 1794 erwähnt), James Murphy (dessen 'Reise nach Portugal' er in einer aus der Weimarer Bibliothek entliehenen französischen Übersetzung im Frühjahr 1801 las[31]), dem Grafen Macartney[32]), Leicester Stanhope ('Greece in 1823' entliehen während des Sommer 1825) oder gar bei

---

[26]) »Junge Männer Ihrer drei überseeischen Reiche« (Entwurf an Carlyle 16. 6. 1828).

[27]) Zur Parallele zwischen der Szene Auerbachs Keller im Urfaust und der Wirtshausszene in 'She stoops to conquer' (letztere auf einer Erfahrung des jungen Goldsmith in einer heute noch bestehenden Landkneipe in Irland beruhend) H. in: Comparative Literature 1955 Bd. 7 (1955) S. 193–202.

[28]) WA I Bd. 36 S. 322.

[29]) H. in: MLR Bd. 48 (1953) S. 445–50.

[30]) WA I Bd. 44 S. 370 und 418.

[31]) In WA III Bd. 15 S. 83 werden die beiden Murphys zusammengewürfelt.

[32]) H. in: MLR Bd. 46 (1951) S. 405.

William Duckett (Tagebuch 22. 10. 1829: »Duchett«)[33]) klar war, daß es sich um Iren handelt, läßt sich nicht ermitteln. Die Agenda für den 16. 11. 1813 enthält die Eintragung: »Roman der M. Edgeworth«[34]). 'Leonara', das »treffliche Werk einer der vorzüglichsten englischen Schriftstellerinnen«, war 1806 von Hüttner in seinen Goethe bestens bekannten 'Englischen Miscellen' angezeigt worden; es könnte sich auch um 'Castle Rackrent' handeln, ein Werk, das Jean Paul zweifellos gekannt hat[35]). Als Goethe zehn Jahre später in Karlsbad Charles Sneyd Edgeworth und dessen (englische) Gattin kennen lernte, erwähnte er nie, daß dieser ein Stiefbruder der Romanschriftstellerin war; er erschien Goethe entschieden als »Engländer«. Weiterhin in der Agenda für den 16. 11. 1813 erwähnt Goethe »(Roman) der M. Owenson . . . die Stael von England genannt«. Hier handelt es sich wahrscheinlich um die französische Übersetzung von Lady Morgans 'The wild Irish girl', damals gerade unter dem Titel 'Glorwina ou la jeune Irlandaise' erschienen, über Merimées 'Colomba' die Quelle für die irische Lydia in Kellers 'Pankraz der Schmoller'[36]).

Diese Erwähnung der beiden irischen Schriftstellerinnen seiner Zeit ist besonders bemerkenswert, weil das Festland von unmittelbarer Verbindung mit der englischen Literatur abgeschnitten war[37]). 1822 las dann Goethe in deutscher Übersetzung Lady Morgans Buch über Italien, das ihm nach v. Müller verhaßt war. Am 27. Juni 1828 verglich er in einem Brief an seine Schwiegertochter deren Tagebücher mit denen Lady Morgans. Wenige Monate nach Goethes Tod traf Ottilie Lady Morgan. Sie war tief enttäuscht, in ihr eine Dame mit französischen Manieren zu finden. »Ach, mein Gott, hätte sie mich mit [dem irischen Gruß] Cushlamachree begrüßt, ich hätte sie umarmt«[38]). Ich erwähne, daß Ottilie 1830 Campbells 'Exile of Erin' und 1831 Banims 'O'Hara Stories' las, eindeutig ihres nationalirischen Inhalts wegen[39]);

---

[33]) D. war mit den nationalistischen Flüchtlingen in Hamburg assoziiert (H. in: Irish Booklover Bd. 31 [1951] S. 108 f.). Er soll auch noch andere deutsche Werke ins Französische übersetzt haben und gab die französische Übersetzung von Brockhaus Conversationslexikon heraus (Dict. of National Biography).

[34]) H. in: MLQ Bd. 15 (1954) S. 366–371.

[35]) Zu H. in: MLR Bd. 40 (1945) S. 190 ist hinzuzufügen, daß die Mitteilung, daß in Irland Diener die Häuser mit ihren Perücken fegen, von Jean Paul aus diesem Roman entnommen wurde.

[36]) H., Irische Frauengestalten in der Weltliteratur, in: Basler Nachr. 23, 5. 1954.

[37]) H. in: MLR Bd. 46 (1951) S. 405–406.

[38]) L. Stevenson, The wild Irish girl (1936) S. 286. Lady Morgans Tagebuch über ihre Begegnung mit Ottilie: Bd. II S. 370.

[39]) v. Oettingens Ausgabe von Ottiliens Tagebüchern (Schriften der Goethe-Ges.) Bd. 2, S. 280, 320 und 419.

ihr Freund Ferdinand Gustav Kühne schrieb 1840 'Die Rebellen von Irland'[40]).

Die einzigen ausschließlich von Irland handelnden Bücher, von denen wir bestimmt wissen, daß Goethe sie gelesen hat, sind O'Hallorans 'Introduction to the history and antiquities of Ireland' und Walkers 'Irish bards', die Grundbücher der modernen Forschung über irische Volkssagen und irische Volksmusik. Diese Werke wurden ihm 1810 in Karlsbad von Anthony O'Hara, dem letzten russischen Gesandten in Malta, verehrt, der sich später zu einem vergnüglichen Lebensabend in Weimar niederließ. Durch ihn lernte Goethe ein weiteres Mitglied der irisch-katholischen Adelsemigranz[41]) kennen, Pater O'Kelly, den Beichtvater der Königin von Sachsen, einen Vorfahren des gegenwärtigen Präsidenten der Republik Irland.

Einige Monate früher (Brief 7. 11. 1808) hatte Goethe Interesse genommen an Sartorius' »englischen und irländischen Klosterstudien aus jener dunklen Zeit, von der man so wenig weiß«. Von Kindheitstagen war Goethe mit den Namen der frühen irischen Heiligen vertraut. Das St. Gallusthor in Frankfurt wird in 'Dichtung und Wahrheit' erwähnt. Bryd, der Name der Magd in dem von Goethe 1820 besprochenen Straßburger Dialektstück 'Der Pfingstmontag', erinnert an die im Straßburger Gebiet bis heute nachlebende Verehrung der irischen Heiligen Brigid[42]). Unter den Auszügen für die Italienreise findet sich eine Notiz über 'St. Colomban qui avait établi l'abbaye de Luxeuil en Franche Comté«. Im Juni 1826 entlieh Goethe aus der Weimarer Bibliothek Canisius' 'Antiquae lectiones' (Ingolstadt 1601), ein Werk das zum ersten Male in Deutschland Viten irischer Heiliger in wissenschaftlicher Ausgabe bot. In seiner 'Geschichte der Farbenlehre' bespricht Goethe die Werke zweier Insassen des Schottenklosters in Erfurt, einer irischen Gründung des 13. Jahrhunderts[43]). Durch Schiller war Goethe die Rolle der irischen Soldateska im Dreißigjährigen Kriege bekannt[44]): Im Juli 1806 besichtigte er im Rathaus zu Eger das Wandgemälde, das Wallensteins Ermordung darstellt; er erwähnt dabei ausdrücklich Butler. In seiner Besprechung der 'Mo-

[40]) Proels in: A.D.B. Bd. 51 S. 431.

[41]) H. in: MLR Bd. 39 (1944) S. 46–51. Durch die O'Donnells (R. M. Werner, Goethe und die Gräfin O'Donnell [1884]) lernte Goethe auch die Baronin O'Bryne kennen.

[42]) WA I Bd. 41, 1 S. 147. Goethe war diese Beziehung ebensowenig bewußt wie die des Vornamens von Kilian Brustfleck (H. in: Irish Eccles. Record V Bd. 78 [1952] S. 33).

[43]) Erfurter Schottenkloster: H. in: Irish Eccles. Rec. V Bd. 69 (1947) S. 135 f.; Grant und Gordon: H. in: Osiris Bd. 10 (1952) S. 60 f.

[44]) H. in: Journal R. Soc. Antiquar. Ireland Bd. 82 (1952), 28–36.

natsschrift der Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen' (1827) erwähnt Goethe die Geschichte der Carolina in Prag während des Dreißigjährigen Krieges; irische Professoren spielten eine hervorragende Rolle in den von Goethe beschriebenen Ereignissen [45]).

Für die neuere Geschichte Irlands kann man den Umfang von Goethes Wissen aus seinen Studien zur britischen Geschichte erschließen. Als er in der Autobiographie, die Luke Howard für ihn schrieb, las, daß einer von Howards Vorfahren mit Jakob II. nach Irland kam, war ihm der historische Hintergrund zweifellos gut bekannt [46]). Die führende Rolle deutscher Kontingente im Kampf gegen Jakob II. in Irland war durch die zeitgenössische deutsche Literatur eingehend dargelegt worden. Z. B. war Goethe mit dem Werke Happels bekannt, der eins der umfassendsten deutschen Bücher über Irland am Ende des 17. Jahrhundert schrieb [47]). Als ihn 1797 Lord Bristol, der Bischoff von Derry [48]), zu sich zitierte, war ihm sicher die Rolle bekannt, die dieser um jene Zeit in der nationalen Bewegung in Irland spielte. Als 1828 »die Rede auf die irländischen reichen Pfründen kam, die man jetzt zu schmälern beantrage«, äußerte Goethe: »Die dunklen Köpfe. Als ob man der Geistlichkeit etwas nehmen könne« [49]), vielleicht eine Erinnerung an den »erbaulichen Bischoff«.

Als Goethe ein Jahr nach der Begegnung mit Bristol Erasmus Darwins 'Botanical Garden' las, übersetzte er die Zusammenfassung des zweiten Gesangs, die die Worte »Freiheit Amerikas, Irlands und Frankreichs« enthält [50]). Die Verbindung zwischen dem Freiheitskampf Amerikas und Irlands mag ihm schon durch das Buch des irischen Nationalisten David Baillie Warden über die Vereinigten Staaten nahegebracht worden sein, das er während des Sommers 1819 studierte und das sich noch 1904 im Goethehaus befand [51]). Das Bild Darwins von der – kurzen – Freiheit Irlands am Ende des 18. Jahrhunderts *(»Liberty helm'd his bold course to Hibernia, Art plies his oar, and Commerce pours her horn«)* lebte wohl noch nach, als sich Goethe in dem Gespräch mit von Ompteda am 22. 6. 1807 über die Lage der Katho-

---

[45]) WA I Bd. 42, 1 S. 33, und H. in: Irish Eccles. Rec. V Bd. 63 (1945) S. 400.

[46]) H. in: MLQ Bd. 10 (1949) S. 322–333 u. Bd. 12 (1951) S. 446–450.

[47]) H. in: Ulster Journal of Archaeology Bd. 11 (1948) S. 65–80. Goethe entlieh 1801 Happels Thesaurus exoticon (1688) aus der Weimarer Bibliothek.

[48]) Nicht »Derby«, wie es in den älteren Goetheausgaben heißt; H. in: Ulster Journal of Archaeology Bd. 10 (1947) S. 101–109.

[49]) S. oben Anm. 4.

[50]) An Schiller 26. 1. 1798.

[51]) Mackall in: Goethe Jahrbuch Bd. 25 (1904) S. 31.

liken in Irland äußerte; sie erschien ihm damals noch als eine interne Angelegenheit Englands.

Die Entwicklung des europäischen Interesses an Irland läßt sich bei Goethe durch die intensive Beschäftigung mit Canning [52]) und O'Connell [53]) verfolgen, wobei man weiterhin die von diesen beiden Politikern zuerst erkannte Rolle von Zeitungen und Zeitschriften als Propagandaquellen studieren kann. Hüttner und Bran müßten gesondert als Goethes Informationsquellen über Irland studiert werden [54]); in des ersteren 'Englischen Miscellen' findet sich z. B. 1806 eine Notiz über eine Bittschrift für die irischen Katholiken [55]), während des letzteren 'Minerva' 1819–1821 mehrere den irischen Katholiken äußerst günstige Berichte brachte [56]). 'Le Globe' rang sich trotz seines Antiklerikalismus gerade in den Nummern, von denen wir durch Goethes Übersetzungen bestimmt wissen, daß er sie gelesen, zu einer liberalen Ansicht der Verhältnisse in Irland durch. Am 12. 8. 1830 las Goethe »in der Revue Française [57]) die ältere Geschichte Irlands«, nämlich in einer Besprechung von Shiels 'Scènes populaires en Irlande' [58]) eine Zusammenfassung der 'causes historiques de l'état de l'Irlande' seit dem Normanneneinfall, wobei noch rein der britische Standpunkt vertreten wird.

O'Connells Name fällt zwar ausdrücklich nur in der Besprechung von Pücklers 'Briefen eines Verstorbenen'. Eckermann hat uns aber mehrere Zeugnisse von Goethes Interesse am Fortgang von O'Connells Werk aufbewahrt. Goethes Ansicht, daß katholische Emanzipation zwangsläufig zu weiteren Forderungen der irischen Nationalisten führen würde, eilte, jedenfalls auf dem Festland, der Einsicht seiner Zeitgenossen weit voraus. Wenige Tage vor seinem Tod erhielt Goethe von Ottilie Kenntnis »von dem neueingelangten Werke über Irland«, vielleicht Deppings damals gerade erschienenes trocken-zuverlässiges Buch.

---

[52]) H. in: MLQ Bd. 10 (1949) S. 512–516. Castlereagh wurde im Gespräch mit Eckermann 1. 9. 1828 erwähnt. Über Goethe und Wellington: H. Landgraf, Goethe und seine ausländischen Besucher (1932) S. 48 f.

[53]) S. oben Anm. 4.

[54]) H. in: MLR Bd. 46 (1951) S. 405–418.

[55]) Bd. 22 S. 123.

[56]) 1819 S. 95 f.; 1820 S. 354; 1821 S. 9–26.

[57]) No. xv S. 152–189; no. xiv hatte er sich im Mai aus der Weimarer Bibliothek geliehen.

[58]) D. i. die französische Übersetzung von Mrs. Belloc der Sketches of the Irish Bar (1821–1823), die Goethe am 2. u. 3. 8. 1830 las, aber schon am 8. 10. 1829 hatte er in sein Tagebuch eingetragen: »Der Irländer Sheil (sic) über den gegenwärtigen Zustand von Irland«.

Es würde zu weit führen, der Rolle von Ottilies Hibernomanie als Quelle von Goethes Irlandkunde im Einzelnen nachzugehen. Die kürzlich erschienenen Biographien haben keine Auskunft über den Ursprung von Ottilies Hibernomanie gegeben [59]). Das älteste Zeugnis dafür das Billet Goethes vom August 1820 [60]):

> Seine Herrlichkeit der Vicekönig von Irland
> empfiehlt sich und die Natur
> der patriotischen Frau v. Goethe
> durch das beliebte einheimische Immergrün
> mit den besten Wünschen für ihre Genesung

liegt lange vor dem Erscheinen des aus Limerick gebürtigen Sterling, der im März 1823 Goethe den bekannten Brief von Byron brachte, um während zwölf Jahren eine verhängnisvolle Rolle im Leben Ottilies zu spielen. Was sie an ihm als typisch irische Eigenschaften bestrickte, schrieb Goethe Eckermann gegenüber auch den jungen Schotten, im Gegensatz zu dem einseitigen Intellektualismus der Deutschen, zu.

Da Goethes persönliche Beziehungen mit Iren bereits, wenn auch keineswegs genügend, behandelt worden sind, beschränke ich mich auf einige Zusätze von literarischem Interesse. Der Brief, mit dem sich der Rt. Hon. George Knox (Tagebuch 26. 5. 1825: »Anmeldung des Herrn Knox aus Dublin. Brief des Herrn von Giesecke von dorther, mit einigen interessanten Mineralien . . . Kamen gedachte Engländer, Knox und Söhne«) bei Goethe ansagte, ist zwar literarisch belanglos, mag aber hier als der soweit bekannt einzige erhaltene Brief eines Iren an Goethe Platz finden [61]):

au Prince Hereditaire
Weimar
May 26. 1825

Sir –

I have the honour of sending you a letter from S(i)r Charles Giesecke with some minerals and also a paper of his on Greenland.

I am travellir.g, as S(i)r Charles probably informs you, with two of my sons. If it should suit your convenience to see us we shall be most flattered by your naming an hour when we can wait upon you. We shall proceed this afternoon to Jena.

I have the honour to be, S(i)r,
Your obediant and humble servant
George Knox

His Excellency
Baron Von Göthe

---

[59]) G. H. Needler, Letters of Anna Jamesson to Ottilie v. Goethe (1939), u. D. Zeemann, Ottilie (1949).

[60]) WA IV Bd. 33 S. 180.

[61]) Photostat der Nationalen Gedenk- und Forschungsstätten, Weimar.

Die Beziehungen mit Giesecke, der als Professor für Mineralogie an der Royal Dublin Society der erste deutsche Gelehrte war, der in Irland selbst etwas zur Irlandkunde beitrug, führten zu Goethes Ernennung zum Ehrenmitglied der Kgl. Irischen Akademie[62]).

Bereits 1819 hatte Goethe ein Buch von Bernard O'Reilly über Grönland gelesen und mit Giesecke Kontakt aufgenommen. Als er am 22. 11. 1819 Giesecke für Mineralien dankte, verglich er sie mit Bergkristallen, die er von Mawe aus Schottland (Hs. ursprünglich: »Irland«) erhalten hatte[63]). Auch 1826 erwähnte er wieder mineralogische Parallelen zwischen Schottland und Irland[64]), und wenige Monate später zog er in seiner Besprechung von Nöggeraths Geologie des Rheinlands einen Vergleich zwischen der Landeskrone und dem »Riesendamm in Irland«[65]). Man kann den Hochstand deutscher Irlandkunde zu jener Zeit daran ermessen, daß 1787 in Leipzig eine Übersetzung von William Hamiltons 'Letters concerning the North coast of Antrim, containing a natural history of its basaltes' erscheinen konnte. Der Riesendamm, wie überhaupt der Norden Irlands, kommen in den modernen deutschen Reisebüchern kaum noch vor. Wie wenige Besucher des Darmstädter Museums würden heute noch beim Anblick der Zeichnung eines Riesengeweihs an den megacervus Hibernicus denken, wie Goethe dies tat ('Kunst und Alterthum am Rhein und Neckar')[66]).

Im gleichen Monat wie Knox kam sein Landsmann George Cromie nach Weimar. Auch er wird von Goethe als »Engländer« bezeichnet, obwohl er durch seine frische irische Art die Herzen der Damen bestrickt. August v. Goethes Freundschaft mit Cromie war zweifellos unbelasteter als die mit Sterling; August machte mit Cromie melancholische Spaziergänge, auf denen er seinem Herzen Luft machte[67]). Mr. Blochmann veröffentlichte Goethes Autogramm in Cromies Stammbuch[68]). Als Cromie im Juli 1828 Weimar verließ, nahm der Dubliner George Downes seinen Platz ein. Die Beschreibung, die dieser in der deutschen Literatur wohl bewanderte junge Mann von seinem Besuch bei Goethe gab, ist bisher in Deutschland kaum beachtet worden[69]). Sie enthält die für uns besonders bemerkens-

[62]) Waterhouse, a.a.O., zu ergänzen durch H. in: Irish Naturalists J. Bd. 10 (1951) S. 195 f.

[63]) H. in: Mineralogical Magazine Bd. 28 (1949) S. 534–546.

[64]) Brief an den Großherzog 30. 10.

[65]) WA II Bd. 9 S. 199.

[66]) WA I Bd. 34, 1 S. 153.

[67]) v. Oettingen, op. cit., Bd. 2 S. 130.

[68]) In: MLR Bd. 39 (1944) S. 58–62.

[69]) Letters from Continental countries (Dublin 1832).

werten Worte: *»Mme v. Goethe is curious about everything relative to England and even to Ireland which is at Weimar known to be a distinct island, a great stretch of Continental geography.«* Noch weniger bekannt ist die Beschreibung, die William R. Swifte von Goethe und den Lustigen von Weimar gab [70]; die Artemis-Ausgabe von Goethes Gesprächen gab nur einen kurzen Auszug daraus [71]). In Swift's Stammbuch schrieb Goethe einige Verse [72]). Goethe bezeichnet ihn als den »Engländer Swift«, obwohl ihm zweifellos bekannt war, daß Prinz Bernhard einmal zu Swiftes Ehren einen Toast ausbrachte »zum Andenken an seinen Verwandten«, Jonathan Swift. Von den späteren irischen Besuchern – im ganzen sind es ja deren 25 – erwähne ich nur noch Randall Edward Plunkett, mit dem Goethe Zeitschriften austauschte; er ist ein Vorfahre von Lord Dunsany, einem der führenden Schriftsteller des heutigen Irlands.

Aus dem Studium von Goethes Irlandkunde kann man einige allgemeine Lehren ziehen. (1) Als ich zu meinem Lehrer Witkowski mit dem Plan einer Arbeit über Herder und das Mittelalter kam und dazu sagte, ich wolle nicht zum wiederholten Male Herders Anschauungen über das Mittelalter darstellen, sondern feststellen, auf welcher Kenntnis diese beruhten, umarmte er mich fast. In meinen Goetheforschungen bin ich auf Schritt und Tritt darauf gestoßen, wie selten die Darstellungen seiner Meinungen auf eine Erforschung des ihnen zugrunde liegenden Wissens aufgebaut worden sind. (2) Bei der Betrachtung eines so abseits liegenden Gebietes wie Goethes Irlandkunde muß man sich besonders bewußt bleiben, daß wir von keinem Menschen umfassendere Nachrichten über die Weite seines Wissens haben als von Goethe. Wieweit sein Wissen einzigartig war, kann nur im Rahmen einer Geschichte deutschen Wissens von dem betreffenden Sachgebiete verstanden werden. Es läßt sich z. B. zeigen, daß Jean Pauls [73]) ausgedehntes Wissen um irische Dinge seiner Arbeitsmethode gemäß durchaus anekdotenhaft war, während sich Goethes zu einer rechten Irlandkunde zusammenschloß. (3) Andererseits war Goethes Wissen natürlich viel weiter, als ausdrückliche Erwähnungen in seinen Werken, Tagebüchern, Briefen und Gesprächen zeigen. Nebenbei gemachte Bemerkungen sind oft besonders aufschlußreich, und mittelbares Erschließen von Goethes Wissen, wie gelegentlich hier unternommen, ist zulässig. Man tritt einem großen und universalen Schrift-

[70]) Wilhelm's wanderings (London 1878).

[71]) S. H., Irish descriptions of Goethe, in: Publications English Goethe Society 1957.

[72]) Aus dem West-östlichen Divan.

[73]) S. o. Anm. 35.

steller unserer Tage kaum zu nahe, wenn man vermutet, daß er sich nicht, wie Goethe dies tat (Tagebuch 21. 5. 1827), eine Spezialkarte von Irland hat kommen lassen oder auch nur angesehen hat.

Wem nicht wie einem nach Irland verschlagenen Germanisten Goethes Irlandkunde zu Herzen geht, dem kann sie doch eines der Themen werden, an dem er in bezug auf Goethes Gesamtwerk wieder einmal begreifen kann, welches da ist die Breite, und die Länge, und die Tiefe, und die Höhe.

Die Dichtung um König Artus und seine Ritter[1])

Von Maria Bindschedler (Basel)

Sagenhafte Geschichten, bald der Wirklichkeit, bald der Märchenwelt näher, vermögen unter sich einen größeren Kreis zu bilden, aus welchem die Dichter verschiedener Zeiten den Stoff zu ihren Kunstwerken schöpfen, zu Werken, die fortan selbst wieder dem »Kreise« angehören und ihn erweitern. Von diesen Stoffkreisen oder »Matières« gibt es in der Weltliteratur nur eine beschränkte Zahl. In ihnen ist alles hingeordnet auf eine sinngebende Mitte, wie sie ein geschichtliches oder phantastisches Ereignis, eine einzelne Person oder ein bestimmtes Geschlecht darzustellen vermag. Eine solche Mitte bildete auf lange Zeit hin und in den Werken der verschiedensten Nationen die Gestalt des Königs Artus.

Der König

Die dichterische Phantasie hat das Wesen des kriegerischen Briten-Fürsten, des einstigen *dux bellorum,* verwandelt und zum Ideal erhoben, wie sie das Bild eines Theoderich, Attila oder Karl verwandelt und idealisiert hat. Aber zwischen Artus und den drei genannten Königen herrscht noch innerhalb des poetischen Bereichs ein Unterschied: entsprechend etwa dem Unterschied zwischen der Welt des Märchens und der der Sage. Dietrich, Etzel, Karl und ähnliche Gestalten grenzen in der Dichtung wohl ans Wunderbare; aber wesensmäßig bleiben sie auch im Liede noch Gestalten der »Geschichte«. Artus hingegen wird von den Dichtern ganz ins Reich des Mythischen entrückt. Geburt und Tod des Helden, die meisten seiner Taten und Erlebnisse sind übernatürlicher Art. Und um ihn, als um den eigentlichen Mythen-König, scharen sich die Ritter, die selbst zu übernatürlichen »Abenteuern« berufen sind. – Freilich: diesen Abenteuern wiederum einen

[1]) Die Anregung zu diesem Thema verdanke ich Herrn Dr. h. c. Martin Bodmer in Cologny bei Genf, dessen 'Bibliothek der Weltliteratur' eine umfangreiche Sammlung von Werken der Artus-Literatur aus den verschiedensten Nationen und Zeiten enthält, darunter unveröffentlichte Handschriften (vom Jüngeren Titurel, dem französischen Lanzelot-Roman u. a.).

menschlich-sittlichen Sinn zu verleihen, die Welt des reinen Mythos mit einem Logos zu erfüllen, wird hernach das Bestreben gerade der »Klassiker« unter den Dichtern des Artus-Stoffes sein. Aber bis dahin ist ein weiter Weg zurückzulegen; und etwas nicht auflösbar Märchenhaftes bleibt der Artus-Dichtung bis zuletzt erhalten.

Die Vermutung ist geäußert worden, Artus, der britische Held und spätere König der Dichtung, sei mit einer älteren Macht verschmolzen, die eine Gottheit der Kelten gewesen wäre. Samuel Singer hat den Namen Arturus aus Artoviros hergeleitet, wozu die Parallele Senouros – Senoviros besteht[2]). Der mythische Artus stünde dann dem kontinental-keltischen Mercurius-Artaios und der Bärengöttin Artio nahe. Nach späten Sagen lebt ja Artus, ähnlich wie der germanische Gott Wotan, als der Anführer der Wilden Jagd oder als der Totengott weiter. Doch ist die Auffassung von Artus als einer ursprünglich mythischen Figur der Kelten auch leidenschaftlich bestritten worden. – Wie immer es sich mit der mythologischen Bedeutung der Artusgestalt verhalten mag, die dichterische Überlieferung weiß von Artus zu berichten, daß er mit Hilfe einer übermenschlichen Gewalt zur Welt kam und zuletzt auf übernatürliche Weise den Menschen entrückt wurde.

Seit Galfrid von Montmouth wird von der Geburt des Artus in einer Weise berichtet, die an die Erzählung von der Erzeugung des Herakles erinnert. Der selber mythische Züge tragende König Uter Pendragon begehrte einst die schöne Ingerna, die Gemahlin seines Lehensmannes, des Herzogs von Cornwall und Herrn des berühmten Schlosses Tintagel. Aber wie Jupiter nur in der Gestalt Amphitryons sich Alkmene zu nähern vermochte, so war auch Ingernas Liebe nur durch die Gestalt ihres Gatten zu gewinnen. Mit Hilfe Merlins, des Zauberers, gelingt König Uter die Überlistung der Herzogin; und er erzeugt mit ihr ein Kind. Ingernas Gemahl findet durch des Königs Schuld, wenn auch ohne dessen Absicht, den Tod. Zur »Sühne« heiratet Uter Pendragon die von ihm zwiefach getäuschte Frau.

Das Kind Artus, das Merlin für sich ausbedungen hat, wächst fern vom Königshof bei einem edlen Ritter, zusammen mit dessen Sohn Kei auf. Nach Uter Pendragons Tod erweist es sich, daß Artus allein imstande ist, die Probe des zur Herrschaft Auserwählten zu bestehen. Er allein vermag das wunderbare Schwert aus dem Steinmal zu ziehen, das die Königsherrschaft verheißt: ein Zug, der uns etwa auch in der nordischen Völsungen-Saga begegnet, da als einziger Sigmund das

---

[2]) 'Keltischer Mythus und französische Dichtung' in Germanisch-Romanisches Mittelalter, Aufsätze und Vorträge, Zürich und Leipzig 1935, S. 170.

Odins-Schwert aus dem Stamm des Baumes zu ziehen vermag, in den der Gott es hineingesteckt hat.

Nach heftigen Kämpfen gegen die widerstrebenden Adligen, stets unterstützt von Merlin, gelingt es Artus, seine Königsherrschaft anzutreten und allmählich zu festigen. Er vermählt sich mit Ginover, der Tochter eines befreundeten Königs. Nach dem Ratschlag Merlins stiftet er die Runde Tafel, jene geweihte Tischgemeinschaft, an der die besten Ritter ihren Sitz haben und an der ein Platz frei bleibt für den verheißenen Vollender der »abenteuerlichen Zeiten«. Mit Eiden geloben die Ritter, allen Hilfesuchenden beizustehen, die Schwachen, insbesondere die Frauen zu beschützen.

Nun folgt in der poetischen Zeitrechnung jene lange Periode, da Artus nicht mehr der Hauptträger der einzelnen Handlungen ist, sondern da die verschiedenen Ritter in den Vordergrund treten. Artus ist jetzt nur noch die Verkörperung des »Hofes«, des gesellschaftlichen Mittelpunktes, nach dem sich die Ritter, wie auch ihre Damen, auszurichten haben. Zum Hofe ziehen die noch unbekannten Helden, vom Hofe aus brechen sie auf zu ihren Abenteuern, und die Rückkehr an den Hof bedeutet erst die wahre Krönung eines erfolgreich bestandenen Abenteuers.

Dieser Artus in seinem Hofe ist es nun, diese beinahe unbewegliche Gestalt, welche die mittelalterlichen Artus-Epen zumeist darstellen. Die Handlungsträger dieser Epen heißen etwa Erec, Iwein, Gawan, Kei, Lanzelot oder Parzival. Im klassischen Epos des Mittelalters steht nicht der König, der bereits am Ziel aller Wünsche angelangt ist, im Vordergrunde, sondern derjenige Ritter, der ein Reich oder eine Frau noch gewinnen und der sich als Mensch erst finden und vollenden muß. Sofern das hochmittelalterliche Epos eine Neigung zum Bildungsroman zeigt, war Artus kein geeigneter »Held« mehr, so wichtigen Einfluß das Bild seines mustergültigen Rittertums auf die Entwicklung der einzelnen Hauptgestalten ausüben mochte. Artus wirkt nur mehr als nachahmenswertes Vorbild:

Swer an rehte güete
wendet sîn gemüete
dem volget saelde und êre
des gît gewisse lêre
künec Artus der guote
der mit rîters muote
nach lobe kunde strîten
er hat bî sînen zîten
gelebet also schône
daz er der êren krône
dô truoc und noch sîn name treit.

In diese Worte kleidet der Dichter Hartmann von Aue zu Beginn seines Iwein die »Lehre«, welche ein nach Vollkommenheit strebender Ritter durch König Artus gewinnen konnte[3]).

Wo sich aber die Phantasie weiter mit Artus' persönlichem Geschick beschäftigte, da zeigte sich eine mit dieser Gestalt verbundene eigentümliche Tragik. Dies mag mit ein Grund gewesen sein, weshalb die allem Tragischen abgeneigten Dichter von der Art eines Hartmann nicht das Leben des Artus gestaltet, sondern nur einen ruhigen, gleichsam mittäglichen Abschnitt aus seinem Dasein in ihre Geschichten hinein verwoben haben. Der Sage nach verliert der König zuletzt seine Gemahlin Ginover. Nach älterem Bericht ist es sein unehelicher Sohn Mordret, der sie entführt und der dann von Artus im Kampfe getötet wird, wobei der König selbst eine tödliche Wunde empfängt. Nach einer späteren Fassung ist es Lanzelot, der die Königin für sich gewinnt und einen wenig ruhmvollen Krieg entfesselt. Die sämtlichen Berichte über das Ende von König Artus sind traurig, auch wenn der Mythus den Todwunden nicht eigentlich sterben läßt, sondern auf die Feeninsel Avallun oder sonstwohin entrückt, von wo ihn die keltischen Völker als ihren Retter aus politischer Not zurückerwarten. Alle Dichtungen von König Artus' Ende bezeugen einen Bruch des Bundes zwischen König und Königin und zugleich die Auflösung der festlichen ritterlichen Gemeinschaft.

Vielleicht zeigt sich am Schicksal des Königs Artus ein sonst mehr verhülltes tragisches Gesetz, wonach die beiden sittlichen Ideale von Rittertum und ehelicher Liebe im Innersten auseinandergespannt sind. Zum Dasein des Ritters gehört das immer wiederholte schmerzliche Abschiednehmenmüssen, zugleich das Wissen darum, daß jeder Abschied der letzte sein kann.

Sus lônt iedoch die ritterschaft:
ir zagel ist jâmerstricke haft –,

'das ist der Lohn der Ritterschaft: sie hinterläßt einen Schweif von Jammer und Klagen!'[4]) Dies drastische Bild gebraucht Wolfram von Eschenbach, der, offener als die anderen Dichter, sowohl Glanz wie Elend des Rittertums in leuchtenden Farben dargestellt hat.

Im Munde seines tadellosen Ritters Gurnemanz besitzt die Klage einen eigentümlich schillernden Klang. Herzeloide aber, Herzeleid, ist der überpersönliche Name jener Frau, die vergebens gegen das Ritterideal ankämpft und alles »durch Ritterschaft« verliert.

---

[3]) V. 1–11.

[4]) Parzival 3, 177, 25 f.

Auf zweierlei Weise, so stellen es die mittelalterlichen Epen dar, kann der Ritter in der Ehe versagen: entweder »verliegt er sich« und vernachlässigt seine Aufgabe als Ritter, wie Erec; oder er bleibt zu lange im Ritterdienst abwesend und wird schuldig an seiner Gattin, wie Iwein. Auf beide Weisen ist er in Gefahr, die Achtung und Liebe der Frau zu verlieren; und von Artus wird beiderlei berichtet. Nach der einen Fassung wird ihm Ginover geraubt, wie er nach zahlreichen Kriegstaten sich anschickt, nach Rom zu ziehen, um sich die Kaiserkrone zu holen. Nach der andern Fassung ist es der untätige Artus, der in Ginovers Augen zurücktritt vor dem kühnsten und »ritterlichsten« der Ritter: vor Lanzelot. – Hier darf man wohl sagen, daß die »Idee« der klassischen Artus-Dichtung, nämlich das Bestreben, gegensätzliche ethische Forderungen zu vereinigen, und die bloße Artus-Fabel auseinandertreten. In der Fabel versagt der König als Person, während in allen klassischen Epen die Idee der Artus-Gemeinschaft siegt: so etwa im Erec oder im Iwein. Das späte Mittelalter, das die realistischen und persönlichen Züge hervorzuheben pflegte, hat auch dem persönlichen Mißerfolg des Königs Artus vermehrte Aufmerksamkeit geschenkt.

Mag indessen das Ende der Artus-Gestalt wie des höfisch-ritterlichen Lebensstils in jener herbstlichen Dämmerung versunken sein, die für das späte Mittelalter im allgemeinen kennzeichnend ist, so bleibt doch an der Gestalt des Königs der Tafelrunde, so wie ihn die hochmittelalterlichen Dichtungen verherrlicht haben, etwas überzeitlich Strahlendes und Formgebendes. Artus, der *maienbaere man,* der König, der um Pfingsten seine Welt zur Hohen Zeit versammelt, ist ein Symbol jener festlichen und zugleich vergeistigten Natur, die man um 1200 in der bildenden Kunst, wie im Gedicht, andächtig pries. In einer Zeit, der das Gute und das Schöne als vertauschbar galten, wirkte die Vorstellung von König Artus' Hof wie das sichtbare Bild jener unsichtbaren Mitte, auf die menschliches Streben sich im geheimen auszurichten wünscht. Auch in späteren Zeiten noch hat die Lebensform, die sich an Artus' imaginärem Hof entwickelt hat, das Bild des »homme parfait« zu beeinflussen vermocht: noch der cortegiano, der honnête homme oder der gentleman tragen, so scheint es uns, einen Abglanz des Artus-Hofes. So hatte denn ein mittelalterlicher Dichter wie Hartmann von Aue recht, wenn er in diesem beispielgebenden, formenden Sinne Artus als »unsterblich« bezeichnete, während er den volkstümlichen Glauben, der König müsse leibhaftig noch auf Erden weilen und werde eines Tages zu den Menschen zurückkehren, mit einem Lächeln zurückwies. Aus der neueren Zeit dürfen wir die anhaltende Wirkung von König Artus und seinen Rittern mit den Wor-

ten Herders belegen. »Das Denkwürdigste«, sagt Herder in den 'Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit', »was uns von den Kymren übrig geblieben und wodurch wunderbar auf die Einbildungskraft der Menschen gewirkt worden, ist ihr König Artus mit seinen Rittern der runden Tafel. Natürlich kam die Sage von ihm sehr spät in Bücher, und nur nach den Kreuzzügen bekam sie ihren Schmuck der Romandichtung; ursprünglich aber gehört sie den Kymren zu: denn in Cornwallis herrschte König Artus; dort und in Wales tragen in der Volkssage hunderte Orte noch von ihm den Namen. In der Bretagne, der Colonie der Kymren, ward, vom romanischen Fabelgeist der Normannen belebt, das Mährchen wahrscheinlich zuerst ausgebildet, und breitete sich sodann mit zahllosen Erweiterungen über England, Frankreich, Italien, Spanien, Deutschland, ja späterhin in die gebildete Dichtkunst. Mährchen aus dem Morgenlande kamen dazu, Legenden mußten alles heiligen und segnen; so kam das schöne Gefolge von Rittern, Riesen, dem Zauberer Merlin, auch einem Walliser, von Feen, Drachen und Abenteurern zusammen, an welchem jahrhundertelang Ritter und Frauen sich vergnügten. Es wäre umsonst, genau zu fragen, wenn König Artus gelebt habe? aber den Grund, die Geschichte und Wirkungen dieser Sagen und Dichtungen durch alle Nationen und Jahrhunderte, in denen sie geblühet, zu untersuchen, und als ein Phänomen der Menschheit ins Licht zu stellen: dies wäre nach den schönen Vorarbeiten dazu, ein ruhmwürdiges Abentheuer, so angenehm als belehrend«[5]).

Merlin

In vielen Dichtungen finden wir in des Königs Nähe einen wundertätigen Mann mit Namen Merlin. Für die Romantik ist Merlin zum Inbegriff des Zauberers geworden und zum geheimen Schutzherrn des gesamten Artus-Reiches. Bei Friedrich Schlegel lesen wir die folgenden Sätze: »Rittersinn, Zauberey und Liebe bilden den Inhalt und den Geist jener schönen alten Romane, welche den größten deutschen Dichtern der schwäbischen Zeit, und etwas später auch den Italiänischen den Stoff zu ihren herrlichen Ritterliedern gaben. / Die erfindungsreichsten und bedeutendsten unter diesen alten Romanen sind wohl überhaupt die, welche sich auf die Tafelrunde und König Artus beziehen; und unter diesen ist wiederum nicht leicht einer wunderbarer und eigenthümlicher als der vom Zauberer Merlin«[6]).

[5]) 4. Teil, 16. Buch, § I. (S. 87 f., ed. Schmidt, Leipzig 1869).

[6]) Geschichte des Zauberers Merlin, hg. v. F. Schlegel, Leipzig 1804, S. III f. (= Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters [aus gedruckten u. handschriftlichen Quellen] hg. v. F. Schlegel, 1. Teil).

Indessen hat das Mittelalter Merlin nicht einzig und nicht ursprünglich als Zauberer gesehen. Die neuere Forschung, insbesondere die umfangreiche Arbeit des Romanisten Paul Zumthor, unterscheidet drei Formen der mittelalterlichen Merlin-Dichtungen[7]). Zuerst wird die Gestalt Merlins literarisch faßbar als die eines Propheten in politischer Mission: so bei Galfrid von Montmouth. Robert von Boron sodann, der Gralsdichter, hat Merlin in den Bereich des Religiösen, des übernationalen und überirdisch Heiligen erhoben. Im späteren Mittelalter erst erscheint Merlin »romantisiert«, das heißt als Zauberer und Verzauberter zugleich, als Herr und auch als Opfer in der Wildnis der Natur.

Zumthor, der sich auf eine Reihe namhafter Literarhistoriker stützen kann, sieht in Merlin keine ursprünglich mythische Gestalt, keinen Vertreter einer echten keltischen Überlieferung mehr. Sondern er hält ihn für eine tendenziöse Erfindung des Galfrid von Montmouth: »Il n'est qu'une création purement littéraire«[8]). Ohne zu dieser These Stellung nehmen zu wollen (die Frage nach dem mythischen Merlin scheint mir trotz Zumthor nicht völlig geklärt), möchte ich an der Beobachtung der jüngeren Literarhistoriker festhalten, welch bedeutende Rolle Merlin in den frühesten Zeugnissen, das heißt von Galfrid an und bis ins späte Mittelalter hinein als Verkünder einer eigentümlichen politischen Hoffnung gespielt hat, als *»thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans«*, wie Zumthor den Gegenstand seiner Untersuchung selbst bezeichnet. Im Dienste einer Art politischer Propaganda erscheint Merlin wie eine der spätantik-mittelalterlichen Sibyllen oder wie einer der biblischen Propheten, dessen Weissagungen eine Änderung der bestehenden Ordnung verbürgen. Eine apokalyptische Stimmung, oder auch der Geist des Buchs Daniel, ist der Nährboden, aus dem die ersten Geschichten von Merlin erwachsen. Die Hoffnung der keltischen Bewohner Britanniens nämlich, dereinst gegen alle Eindringlinge und gegenwärtigen Machthaber auf der Insel siegreich aufstehen zu können: diese Hoffnung kristallisiert sich in den Prophezeiungen Merlins.

»L'espoir Breton«, wie die Erwartung einer neuen Keltenherrschaft getauft worden ist, vernahm aus dem Munde des Propheten Merlin die Bestätigung, daß zu einem bestimmten Zeitpunkt, wenn alle »Zeichen« erfüllt wären, Helden erstehen und Kämpfe stattfinden würden, welche mit der Wiedererrichtung der keltischen Vorherrschaft endigen sollten. Diese unter dem Namen Merlins umgehenden Prophezeiungen

[7]) Merlin le Prophète, Un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans, Lausanne 1943.

[8]) A.a.O., S. 5.

hatten solchen Erfolg, daß sich auch die politischen Gegner der Kelten, die eigentlichen »Engländer«, der Gestalt bedienten und Gegenprophezeiungen in nomine Merlini erfanden, wie denn schließlich auch in andern Ländern, etwa in Italien, derartige Merlinische Prophezeiungen eine Rolle zu spielen begannen. – Noch heute scheint mir die polemische Wirkung dieses Merlin insofern nicht ganz erloschen zu sein, als von den Literarhistorikern die einen mit den »unterdrückten Kelten« sympathisieren, die andern aber mit sichtlicher Erregung sowohl die Kelten wie die mitfühlenden Literarhistoriker verurteilen.

In einem veränderten Licht erscheint Merlin bei Robert von Boron. Hier ist es nicht mehr eine nationale und politische Tendenz, welche die Gestalt und ihre Aussagen bestimmt, sondern die religiöse Idee des Grals. Ehe Merlin zur Welt kommt, findet bei Robert, in Anlehnung an das Buch Hiob, eine Art von umgekehrtem »Vorspiel im Himmel« statt, nämlich eine Beratung der teuflischen Geister in der Hölle. Ein rechtschaffener und reich begüterter Mann wird, ähnlich wie Hiob, nach dem Willen Satans von sich steigerndem Unglück getroffen, bis er verzweifelt. Eine seiner Töchter ist vom teuflischen Rat als Mutter des künftigen Verderbers der Menschheit ausersehen. In einem Augenblick der Verzweiflung und Schwäche wird sie von Satan überwältigt. Allein ihre aufrichtige Reue und der Beistand eines Priesters bewirken, daß das Kind, welches sie vom Teufel empfangen hat, der Welt nicht zum Bösen, sondern zum Guten gereicht. Merlin – denn er ist das Kind dieser menschlich-teuflischen Verbindung – erscheint von Anfang an mit übermenschlichem Wissen und zugleich mit Güte und Mitleid begabt. Mit diesen Gaben hilft er später König Artus und seinen auserwählten Rittern bei der Suche nach dem heiligen Gral. Wie seine Person gegenüber den älteren Merlin-Dichtungen spiritualisiert ist, stehen seine Prophezeiungen nun ganz im Dienste der christlichen Botschaft. – Dennoch ist es Robert von Boron nicht geglückt, eine einheitliche und für die folgende Zeit verpflichtende Merlin-Gestalt zu schaffen. Gewisse, von früher her übernommene, schwankhafte Züge in der Erzählung oder etwa die Rolle, welche Merlin auch hier bei der Überlistung der Ingerna und Erzeugung des Artus spielt, mochten bewirken, daß das Bild Merlins als eines heiligen Propheten sich nicht durchgesetzt hat.

Dem späteren Mittelalter, wie auch der Neuzeit, soweit sie sich der Gestalt entsinnt, ist Merlin überhaupt nicht mehr vorwiegend als Prophet, sondern als Zauberer bekannt. Der Schöpfer des Lanzelot-Romans vor allem hat die magischen Züge im Wesen Merlins betont und hat auch jene Geschichte von Merlin und der zauberkundigen Niniane

hinzugefügt, welche das merkwürdige Ende Merlins einleitet und welche die Phantasie der Späteren so sehr beschäftigt hat. Die von ihm ebenso leidenschaftlich wie vergeblich geliebte, in einem einsamen Walde lebende Niniane (oder Vivian) erfährt von Merlin Stück um Stück seiner Zauberkunst, bis sie durch ihn auch die Macht erhält, ihn selbst im Schlafe an einen Ort zu bannen, den zu verlassen er nicht mehr die Freiheit besitzen wird. In einer schneeweißen blühenden Hecke liegt der Zauberer fortan, wie in einem leuchtenden Grabe gefangen.

In der nun folgenden Literatur bekam die Gestalt Merlins einen eigentümlich verschwommenen Reiz, einen Reiz, der sie in die Nähe des fiktiven, der Romantik gleichfalls teuren Ossian rückte. Denn nunmehr erschien auch Merlin als ein mächtiger Barde, der die Siege seines Königs besingt und ihn nach Niederlagen mit seinem zauberischen Wissen und seiner Kunst tröstet. Seine Gestalt wurde, wie Zumthor bemerkt hat, *»un thème idéal à tout poète désireux d'un mythe à la saveur mystérieuse, sentimentale, auréolée des brumes océaniques«* [9]). In der Geschichte von Merlin und Niniane, der Geschichte von dem verzauberten Zauberer, von dem freiwillig seines freien Willens Beraubten, sah man einen tiefsinnigen Natur-Mythus. Noch in jüngster Zeit hat diese Geschichte eine Verklärung gefunden in dem schönen Essay des Orientalisten Heinrich Zimmer [10]).

Es ist kein Zweifel, daß die Gestalt des Zauberers Merlin ihren großen Reiz hat und daß ihrem Geschick eine geheimnisvolle Wahrheit innewohnt. Wir können uns wohl dem alten Herausgeber der Bibliothek der Romane anschließen, wenn er bemerkt: »Übrigens wie an der ganzen Geschichte des Königs Artus und der Tafelrunde, sagt Herr Wieland, so ist auch an der Geschichte Merlins unstreitig etwas Wahres; aber was daran wahr ist, von dem Fabelhaften scheiden zu wollen, möchte wohl vergebliche Mühe seyn« [11]). Auf der andern Seite scheint es mir auch nicht zweifelhaft zu sein, daß gerade dieser besondere Reiz der Merlin-Gestalt und ihre poetische »Wahrheit« dem Geist der klassischen mittelalterlichen Dichtungen fremd war. Der Held, der sich für immer »verliegt« –: in solcher Perspektive hat das Ende Merlins etwas Traurig-Dumpfes. Der poetische Reiz der Erzählung ist ein melancholischer Reiz, der die weltoffene Lebensform der Artus-Gesellschaft und ihr Ethos der Freude zutiefst hätte stören müssen. Der Geschichte von Merlin und Niniane liegt eine Melodie in Moll zugrunde, wie sie der Wind in einsamen Gegenden erzeugt,

[9]) A.a.O., S. 279.
[10]) Merlin, in Corona, Jg. 9, 1939.
[11]) H. A. O. Reichard, Bibliothek der Romane, 1. Bd., Berlin 1778, S. 77.

etwas Unseliges, Geistfeindliches. Denn die Einöde, die menschenverlassene Wüste ist nicht nur ein Ort der inneren Erhebung, der mystischen Einswerdung mit Gott. Sondern die Wüste ist seit je auch die Stätte der Versuchung gewesen, wie sie das Evangelium kennt. Etwas von dieser »bösen Wüste«, von der schlechten Unendlichkeit, besitzt die Natur im Merlin-Mythus. – »Einsam, wie Merlin vom leuchtenden Grabe her, mein eigenes Echo ruhig und gelegentlich in der Nähe, wohl auch in die Ferne vernehmen lassend«, so bezeichnet sich Goethe in einem Brief an Zelter aus dem ihn schwer treffenden Jahre 1830[12]).

Mit einem sicheren Instinkt haben jene hochmittelalterlichen Dichter, die mit ihrem Schaffen den Glauben an Vernunft, Maß und Entwicklung zum Guten innerhalb einer Gemeinschaft verherrlichen wollten, wie etwa Hartmann und Wolfram, die Gestalt Merlins von der Mitte ihrer Werke ferngehalten. Denn nicht in dämonischem Vermögen noch in dämonischer Ohnmacht vollendet sich das Bild des ritterlichen Menschen; und nicht Verzauberung in Unfreiheit und ewigen Schlaf ist das Wesen der höfischen Liebe.

Der Ritter

Nach Artus, dem König, und Merlin, dem Propheten oder Zauberer, ist es die Gestalt des Ritters der Artusgemeinschaft, der wir unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen. Wenn wir sagen: »Ritter der Artusgemeinschaft«, deuten wir schon an, daß wir es mit einer Vielheit und einer Einheit zugleich zu tun haben. Einerseits sind die Ritter als Persönlichkeiten keineswegs gleich; und erst ihre Gemeinschaft ergibt das menschliche Gleichgewicht am Artus-Hof. Andrerseits besitzt doch jeder von ihnen gewisse typische Züge, die ihn zum Ritter und nicht zu einem beliebigen »Helden« machen. Jeder von ihnen ist zudem getragen von der Kraft des Ganzen, welches die Artusgemeinschaft darstellt und wofür die Runde Tafel das äußere Zeichen ist.

Wir haben bereits gesehen, wie eine Zeitlang, nämlich in der Blütezeit der mittelalterlichen Artus-Dichtung, dieses »Ganze« oder die Idee der Artusgemeinschaft sich als eine mächtigere Realität erwies als die Person von Artus selbst, von dem man wußte, daß er als einzelner versagte. Ebenso versagt einmal in seinem Leben oder mehrmals, ein jeder der Artusritter als einzelner; und jeder wird doch aufgefangen und gerettet durch das Vorhandensein der andern oder durch das Bestehen jenes idealen Ganzen. König Artus und seine Ritter stellen ihrem Wesen nach keine Monarchie dar, aber auch keine

[12]) Goethe-Briefe, hg. v. Ph. Stein, Bd. 8, Berlin 1905, S. 324.

gewöhnliche Aristokratie, sondern, ich möchte sagen, eine integrierende Aristokratie, die immer ausgerichtet bleibt nach der Idee des vollkommenen Ganzen, des Rings, des Kreises, der Runden Tafel.

Was nun die einzelnen Ritter betrifft, so sind wohl an erster Stelle die zwei zu erwähnen, die in allen Artus-Dichtungen, mehr oder weniger hervortretend, ihre bestimmte Rolle spielen: nämlich Gawan und Kei. Hildegard Emmel hat in ihrem Buch 'Formprobleme des Artusromans und der Graldichtung' [13]) hervorgehoben, wie diese beiden Gestalten, Gawan und Kei, als gegensätzliche Pole auf das Spannungsfeld der jeweiligen Handlung einwirken und somit die Form der einzelnen Romane weitgehend bestimmen. In den klassischen Artus-Epen sind Gawan und Kei nie selbst die Hauptträger der Handlung; aber sie beeinflussen die Handlung entscheidend und erweisen sich als maßgebend für die Beurteilung der eigentlichen Helden durch die Artus-Gesellschaft. Hildegard Emmel zeigt, wie in jenen späteren Romanen, etwa dem mittelniederländischen 'Walewein' oder in der 'Krone' Heinrichs von dem Türlin, gerade dadurch der Verfall der Form hervorgerufen wird, daß Gawan zur Hauptperson geworden ist und niemand an seiner Stelle die überpersönliche ritterliche Norm vertritt.

Gawan nämlich verkörpert im »richtigen« Artus-Roman das Maß, nach dem sich die verschiedenen Eigentümlichkeiten der einzelnen Ritter und ihre Nähe oder Entfernung zur Artusgemeinschaft abschätzen lassen. Er tritt immer wieder als der Sendbote des Königs auf, als der lebendige Vermittler zwischen dem Artus-Kreis und dem zeitweise, sei es wegen einer besondern Aufgabe oder zufolge einer persönlichen Schuld, außerhalb des Kreises stehenden Helden. Der ungewollte Zweikampf mit ihm stellt die höchste der Bewährungsproben dar, welche ein von der Gemeinschaft einst abgeirrter, nun sich ihr wieder nähernder Ritter zu bestehen hat: so zeigt es die Geschichte Iweins. Denn Gawan selbst ist tapfer und zu jedem Kampfe fähig, hat es jedoch nicht nötig, sich aus irgendeinem Grunde hervorzutun. Er mag sogar von einem bereits angenommenen Abenteuer zurückstehen, wenn ein anderer auf den Plan tritt, der seine Fähigkeiten unbedingt erproben will: eine Bescheidenheit, die nur Gawan sich leisten kann. Er steht jenseits jener Zone, die die eigentlichen Träger der Handlung betreten müssen, weil sie sich erst noch auf Leben und Tod oder auf ihre *»êre«* hin zu bewähren haben. So vermeidet er einen Kampf, wenn dieser dem Verstand als überflüssig erscheint. Denn eine seiner Hauptgaben ist die Klugheit – *»Gauvain estait de mout grant san«* [14]) –, er ist stets bei Sinnen, auch in Lagen, da

[13]) Bern 1951.

[14]) Chrestiens, Erec 2288 f., zit. nach Emmel, a.a.O., S. 26.

andere Ritter die Übersicht verlieren. Zu der Klugheit tritt sein vorbildliches Taktgefühl, das wohl am schönsten in jener Szene zum Ausdruck kommt, da er den, in den Anblick der Blutstropfen im Schnee und in die Erinnerung an seine Gemahlin versunkenen Parzival schonend wieder in die Welt, das heißt in die Artusgemeinschaft zurückführt: eine Aufgabe, die der bloß tapfere Ritter Segramors und der hemmungslose Kei nicht hatten erfüllen können. Gawan ist von vollendeter Höflichkeit, wenn Höflichkeit Lebenkönnen in einer Gemeinschaft von Verehrung gebietenden Einzelwesen bedeutet. – Trotz seiner Perfektion aber wirkt Gawan doch keineswegs als eine rein abstrakte Figur: einmal hilft hierzu, daß die Dichter sein Verhältnis zu den Frauen gelegentlich mit einem feinen Humor gezeichnet haben, wodurch seine modellhafte Gestalt etwas aufgelockert wurde; dann auch daß gerade er am wenigsten an nur zeitbedingte Lebensformen gebunden erscheint. Von allen Rittern der Artusgesellschaft kann man sich Gawan am leichtesten ohne mittelalterliches Kostüm vorstellen, ohne den Aufwand von Turnieren und das Gewicht der Rüstungen, nur als ein *»homme de mout grant san«*, als ein *honnête homme* am französischen Hof vielleicht, oder als ein unauffälliger gentleman.

Das Gegenstück zum tadellosen Ritter Gawan bildet an Artus' Hof der Seneschall Kei. Wie Gawan das Muster, so stellt Kei in der ritterlichen Gesellschaft gewissermaßen das »schwarze Schaf« dar. In dieser Rolle trägt aber auch er zur typischen Form des Artus-Romans bei, indem er den jeweiligen Helden zur Auseinandersetzung mit ihm zwingt.

Wie Gawan klug, so ist Kei unbesonnen, wie jener taktvoll, so ist dieser spöttisch, boshaft jede vermeintliche oder wirkliche Schwäche des andern ans Licht zerrend. Allzuleicht veranlaßt er einen Streit oder Kampf, der dann meist zu seinem eigenen Schaden verläuft. König Artus ist von auffälliger Duldsamkeit gegenüber Kei; ja er ergreift gelegentlich für seinen Seneschall Partei, wo dieser sich selbst ins Unrecht gesetzt hat. Es mag in diesem Verhalten des Königs die Überlieferung nachwirken, nach der Artus und Kei Ziehbrüder sind und Artus einst von ihrem gemeinsamen Erzieher Antenor, dem leiblichen Vater Keis, den Auftrag erhalten hat, sich seines vom Schicksal minder begünstigten Ziehbruders sein Leben lang anzunehmen. Es mag aber auch durch dies Verhalten von Artus zum Ausdruck kommen, daß Kei eine nicht weniger notwendige Figur am Hofe bedeutet, als die andern Ritter, auch wenn die communis opinio sich meist gegen ihn wendet.

Von den Dichtern hat bekanntlich Wolfram die größte Sympathie für die Gestalt Keis geäußert. Seine Apostrophierung des Landgrafen

von Thüringen, dem es nach Wolframs Meinung gleichfalls gut täte, einen Kei am Hofe zu haben, zeigt, daß der Dichter den Seneschall in der Rolle dessen sieht, der die Geister, gute und böse, zu scheiden hat. Keis kritisches Wesen, sein Spott und seine Wehrhaftigkeit sollen die Ankömmlinge an Artus' Hof auf die Probe stellen. Blamiert sich Kei, wie in der Begegnung mit Parzival, so ist sein Verhalten doch nicht sinnlos zu nennen, denn in der vollendeten Gesellschaft darf sich nur aufhalten, wer sich innerlich als unangreifbar erweist. Die Person des Spötters ist notwendig, um die Mitglieder der Gesellschaft immer von neuem zu prüfen, aber auch, um sie nach außen hin zu schützen und in ihrer Einheitlichkeit zu bewahren. In diesem Sinne hat Wolfram die Rolle des neidischen Aufpassers und Ehrabschneiders, des verhaßten *merkaere* der Minnesänger, auf höherer Stufe zu rechtfertigen versucht, indem er, wie Artus selbst, den scheinbar so blamablen Kei in seinen besonderen Schutz nahm.

Um nun die eigentlichen Helden des Artus-Kreises ins Licht zu stellen, jene Ritter, die größeren Dichtungen ihren Namen gaben, wäre es notwendig, die einzelnen Schicksale eines jeden von ihnen nachzuerzählen, was den Leser ermüden müßte. Einige Hinweise mögen genügen, wobei ich einer Version folge, nach der Lanzelot, Tristan und Parzival als die vortrefflichsten Ritter galten.

Das Schicksal der beiden Minnehelden Lanzelot und Tristan besitzt etwas Verwandtes. Lanzelot war der Lieblingsheld insbesondere des untergehenden Mittelalters: er ist vielleicht die prächtigste und glühendste, aber auch die verhängnisvollste Gestalt der Artus-Dichtung. Seine Liebe zur Königin Ginover hat die Artus-Welt mehr erschüttert, als die Riesen und Ungeheuer, welche die Ritterschaft gelegentlich in Atem hielten. Gerade weil Lanzelot seine Macht und seinen Glanz nicht nach außen hin entfalten kann, nicht im Ringen um eine unbekannte Frau oder um ein unerhörtes Reich, gefährdet er die bestehende Ordnung von Grund auf. In seinem Geschick wirkt etwas von jener Dämonie, die für neuzeitliches Empfinden mit dem Tristan-Stoff verbunden ist. – Der mittelalterliche Tristan nämlich ist noch zu klug, zu »listig«, wie es bei Gottfried heißt, um wahrhaft als dämonisch bezeichnet werden zu können.

Das Mittelalter hat keine Dichtung hervorgebracht, durch welche Lanzelot auch dem neuzeitlichen Leser lebendig geblieben wäre; und die Neuzeit selbst hat kein Werk geschaffen, das seine Gestalt zu neuem Leben erweckt hätte, etwa so wie Wagners musikalisches Drama den sonst wohl auch wenig bekannten Lohengrin für die Gegenwart gerettet hat. Aber das Mittelalter hat die Wirkung der damaligen Lanzelot-Poesie in einem unvergleichlichen Spiegel festgehalten, in den Ver-

sen Dantes auf Paolo und Francesca. – Und vielleicht ist dem Liebhaber der neuzeitlichen Literatur das kleine Epos von Wieland bekannt, da Lanzelot und die Königin, nicht wie bei Dante als Gestalten eines Buches wirken, sondern da sie selbst als Zuhörer einer Dichtung sich ins Gewissen reden lassen müssen, nämlich als Zuhörer der von Wieland so geschickt, nach seinen eigenen Worten »einfältig, gothisch und holzschnittmäßig«[15]) erzählten Geschichte: Geron der Adelige.

Was Tristan betrifft, so scheint er mit dem Artus-Kreis in einer nur lockeren Verbindung zu stehen. Erst im zweiten Teil des Romans, nach seiner Verbannung vom Hofe König Markes, sucht er die Artus-Ritter auf, um sich in gleichgültigen Kämpfen von seiner Liebe zur Königin Isold abzulenken. Und doch gehört der mittelalterliche Tristan innerlich durchaus zur Artus-Gesellschaft. Im ersten Teil des Romans ist es König Marke, der die Rolle von Artus selbst vertritt. Das höfische Frühlingsfest Markes, die hochgezîte, an der sich Tristans Eltern Riwalin und Blancheflur kennenlernen, entspricht den Pfingstfesten von König Artus. Für den Sohn seiner Schwester ist Marke der königliche Herr und Freund, ähnlich wie Artus für seine Schwestersöhne: für Gawan zum Beispiel. Die Gebote der ritterlich-höfischen Lebenshaltung, die Marke bei Tristans Schwertleite dem Neffen erteilt, sind die Gebote der Artus-Welt; und Tristan fühlt sich sein Leben lang an sie gebunden. In Markes Verhältnis zu Isold aber zeigt sich wiederum eine Ähnlichkeit mit dem Schicksal von König Artus. Beide Könige sind aus dem Bereich des tätigen ritterlichen Daseins herausgetreten und daher nicht mehr befähigt, sich den Besitz ihrer Frauen aus eigener Kraft zu bewahren. So wie in der Episode von Rotte und Harfe König Marke die Königin ruhmlos an einen Spielmann verliert und nur Tristan Isold zurückzuführen imstande ist, so müßte auch Artus machtlos zusehen, wie ein Unhold Ginover entführt, wenn nicht einer seiner Ritter, eben Lanzelot, die Königin zurückgewänne. Tristan wie Lanzelot sind in der schwierigsten Lage ihrem königlichen Oheim, Herrn und Freund gegenüber, in einer Lage, da inneres und äußeres Recht völlig auseinandertreten. Aber während in der Lanzelot-Handlung die Tragik alsbald überwiegt, hat der mittelalterliche Tristan-Dichter seinen Helden befähigt, mit allen Listen des Odysseus das Verhängnis hinauszuschieben; und dadurch besitzt sein Werk trotz der Fatalität der Tristan-Liebe im ganzen zugleich auch ein Element der Freiheit und Heiterkeit. Daß Gottfried von Straßburg jene verurteilte, die *»niuwan in fröiden wellen sweben«*, hindert ihn nicht, über das Verhalten von Tristan und Isold bisweilen zu lächeln.

[15]) Vgl. Der Teutsche Merkur, 1777, S. 130 f.

In Parzival endlich sehen wir einen letzten Vertreter der Artus-Ritterschaft: an der Schwelle zwischen Artus-Reich und Grals-Reich stehend. Auch in der Lanzelot-Dichtung ist der Gral mächtig, doch dort gleichsam als ein trennendes Schwert, welches das Irdische und Überirdische, Profane und Geistliche auseinanderhält. Lanzelot, wegen seiner Verstrickung ins irdische Leben, muß diesseits des Grals verbleiben; sein Sohn Galahad dagegen ist eine rein jenseitige, eine heilige Rittergestalt. In der Dichtung von Parzival, zumal in Wolframs Parzival, sind die Grenzen nicht so scharf gezogen. Der Gral ist für Wolfram Inbegriff aller irdischen wie überirdischen Güter. Er ist *»erden wunsches überwal«* und zugleich der *»wunsch von pardîs«*[16]). Die Ordnung des Artus-Reiches wird von der Ordnung der Gralsritterschaft nicht zerstört, nur ergänzt, von erhöhtem Ort aus überstrahlt. Parzival, der auszog, König Artus zu suchen, und der den Gral fand, bleibt in der Folge Artus wie dem Gral verbunden, nur beiden in verschiedener Weise. Seine Bestimmung, einst Gralskönig zu werden, hindert ihn nicht, der Freund Gawans, des reinen Artusritters, zu sein. Die Gestalt Parzivals vereinigt, wie der Gral selbst, Züge von irdischer und überirdischer Vollkommenheit. Wolfram preist die Schönheit seiner Erscheinung:

Got was an einer süezen zuht,
do'r Parzivâlen worhte.[17])

Von Trevrizent nach dem Ziel seines Suchens befragt, nennt Parzival in einem Atemzug seine Gattin Condviramurs und den Gral. Beides wird ihm zuletzt auch zuteil werden. Denn anders als bei Richard Wagner ist Wolframs Parzival am Ende keineswegs mehr der »reine Tor«, sondern der in allen Bereichen des Lebens unterwiesene, geprüfte und reif gewordene Mensch.

Wolfram läßt in seiner Dichtung den Helden eine Zeitlang unter die Würde und den Glanz der Artus-Gesellschaft sinken; dann erhebt er ihn über sie. Doch die ständige Beziehung auf das Maß, man könnte hier vielleicht sagen, das Mittelmaß der Tafelrunde, ist dem Dichter wichtig und gibt dem Geschehen seine Form. Unerhört wirkt Cundries Schmähung der Artus-Gesellschaft, nachdem diese den schuldbeladenen Parzival in ihre Mitte aufgenommen hat:

tavelrunder prîses kraft
hât erlemt ein geselleschaft
die drüber gap hêr Parzivâl,

und: tavelrunder ist entnihtet[18]).

[16]) 5, 235, 21 u. 24.
[17]) 3, 148, 26 f.
[18]) 6, 314, 24 u. 315, 7 ff.

Von der Artus-Ritterschaft unterscheidet sich aber Parzival nicht allein durch das Außergewöhnliche seiner Schuld (nämlich, daß er, der den Gral und seinen leidenden König zu sehen gewürdigt war, die erlösende Frage nicht stellte), sondern auch durch das Außergewöhnliche seines Zieles. Dem Artus-Kreis schwebt letztlich nur ein immanentes Ziel vor, das was er mit dem Worte »Freude« meint. Parzival bezeichnet diese Freude als »endehaft«, als vergänglich, und begehrt selbst darüber hinaus.

Gelücke müeze freude wern
die endehafter freude gern:
Got gebe freude al disen scharn:
ich wil ûz disen freuden varn.[19])

Die Trennung von der Tafelrunden-Gesellschaft stellt indes keinen Bruch mit ihr dar. Auch im letzten Teil der Dichtung sucht Parzival den Artus-Kreis wieder auf und führt seinen Bruder Feirefiz in ihr ein. Auch diese Szene endet mit der symbolischen Errichtung einer Runden Tafel.

Es wäre schwer zu sagen, inwiefern letztlich die Gralsdichtung Wolframs über die reine Artus-Dichtung hinauswill. Denn das Transzendent-Heilige kann wohl in seiner Unsichtbarkeit, Unendlichkeit und Endlosigkeit gesucht werden. Aber darstellen läßt es sich nur im Bild des Immanenten, des Endlichen, und »Endehaften«. Auch die Freude im Gralsreich kann ja nicht ewig währen, sofern sich dieses in lebendigen Menschen und sichtbaren Formen auswirkt. Wolfram schließt sein Epos mit Versen, welche zugleich die Vollendung wie das Ende von Parzival voraussetzen:

Swes lebn sich sô verendet,
daz Got niht wirt gepfendet
der sêle durch des libes schulde,
und der doch der werlde hulde
behalten kan mit werdekeit,
daz ist ein nützîu arbeit.[20])

In einem vollkommenen Menschenleben ergänzen sich nach Wolfram die religiöse und die weltliche Verpflichtung: Man soll seine Seele als Eigentum Gottes erhalten und dennoch *»mit werdekeit«*, mit Würde und Anstand, die Huld der Welt, das ist der ritterlich gebildeten Gesellschaft, zu bewahren versuchen. Auf die Dichtung angewendet, besagen diese Worte, daß die Berufung zum Gral das Ethos der Artusgesellschaft wohl übersteige, aber nicht vernichte[21]).

[19]) 14, 733, 17 ff. [20]) 16, 827, 19 ff.

[21]) Vgl. hierzu den zusammenfassenden Aufsatz von Kuhn, Hugo: Parzival, Ein Versuch über Mythos, Glaube und Dichtung im Mittelalter. In: DVjs Jg. 30 (1956), H. 2, S. 161–200. Ferner Maurer, F.: Das Grundanliegen Wolframs von Eschenbach. In: DU Jg. 8 (1956), H. 1, S. 46–61.

Suchen wir am Ende in Worte zu fassen, welches die Hauptmerkmale des Artusritters sind, so mag das folgende erwähnt werden. Wie jeder Ritter, hat auch der Artusritter seinen Namen vom Reiten, von der Kunst der Beherrschung eines Tieres. Das vom Ritter beherrschte Roß trägt ihn willig, wohin er will, vor allem in den Kampf, in die Gefahr. Aber der Artusritter sucht die Gefahr nicht um ihrer selbst willen auf, sondern stets in innerer Auseinandersetzung mit der Gemeinschaft, der er angehört. Noch seine einsamsten Fahrten und die Kämpfe, die er dort zu bestehen hat, erhöhen oder vermindern den Wert der gesamten Artus-Gesellschaft. Einst haben die Ritter der Tafelrunde mit Eiden gelobt, allen Schwachen und Hilfsbedürftigen beizustehen. Zum ritterlichen Dasein – das unterscheidet es vom reinen Heldentum oder gar von Kraftmeierei – gehört das Waltenlassen der *erbermde,* der Dienst an der Caritas. Wie der Reiter sein Pferd, so beherrscht der Ritter auch seine eigene Kraft, sogar seine Tapferkeit, die er wie Gawan, wenn der Augenblick es erfordert, einer andern Tugend unterzuordnen vermag.

Im Dasein des Artusritters finden sich das männliche und das weibliche Element vereint. Nicht daß der Ritter nicht männlich wäre und so handelte, wie es von einem Manne zu verlangen ist. Aber er läßt zugleich das Weibliche zu seiner Wirkung gelangen: nicht allein in der Gestalt einer leibhaftigen Frau, seiner erwählten Dame, sondern noch in einem tieferen Sinne. Der Artusritter betrachtet das Leben selbst nicht als ein bloßes Objekt seines Willens, sondern er läßt es auch selbständig ihm entgegenkommen. Alle Artus-Dichtungen sind Dichtungen der Begegnung. Stets begegnet den einzelnen Personen ein neues Unerwartetes. Es macht den Reiz dieser Dichtungen aus, daß sie nicht einfach eine Reihe von Heldentaten schildern, etwa nach dem Beispiel der Wikinger-Geschichten, sondern daß sie eine Kette von Ereignissen darstellen, bei denen Tat und Erleidnis, Tugend und Glück, wundersam gemischt sind. Es ist die eigentümliche Frömmigkeit der Ritterdichtung, daß das Gute unvermutet von irgendwoher ankommt. Wohl sind ein ausgebildetes Sich-verhalten-Können, persönliche Tüchtigkeit und Meisterschaft des Ritters notwendig: so verhilft sein märchenhaftes Glück allein Parzival noch nicht zum Ziele. Aber die Meisterschaft allein vermag das Höchste auch nicht.

Das Leben als solches, so versteht es alle Artus-Dichtung, ist nichts, was man nur meistern könnte. Es ist seinem Wesen nach etwas, was auf einen zukommt und sich schenkt: es ist die Hohe Aventiure.

Der späte Brentano

(Eine Richtigstellung)

Von SIEGFRIED SUDHOF (Münster i. Westf.)

Die Schwierigkeit der Brentano-Forschung liegt darin, ein bewegtes Leben und ein vielgestaltiges dichterisches Werk wahrhaft erfassen und die scheinbare Inkonsequenz des Lebendigen einbeziehen zu können. Die frühen Lösungen versuchten im Anschluß an Diel-Kreiten[1]) durch eine grundsätzliche Trennung des frühen, weltlich-profanen Werkes vom späteren, fromm-katholischen der Aufgabe gerecht zu werden. Diese Arbeiten, die zumeist unter dem engen Blickwinkel positiven oder negativen religiösen Eifers entstanden sind, mußten sich in den zwanziger Jahren einer gründlichen Korrektur unterziehen. Die neuen Maßstäbe wurden entweder am dichterischen Werk selbst entwickelt oder der Fragestellung der damals modernen Psychologie entlehnt.

Den Auftakt dieser neuen Bestrebungen machte das Buch des Augustinerpaters W. Hümpfner über die Emmerick-Aufzeichnungen Brentanos[2]). Kurz darauf trug K. Viëtor der Versammlung deutscher Philologen in Münster ein neues Ergebnis seiner Forschungen vor, eine späte Wunderhorn-Bearbeitung (nach 1819), angeblich aus der Feder Clemens Brentanos[3]). – Während es bereits vor Viëtor als erwiesen galt, daß Brentanos Lebensansicht lange vor der Dülmener Zeit zu katholisch-kirchlichen Anschauungen neigte[4]), versuchte er darzulegen, daß die dichterische Kraft Brentanos, »sein lyrisches Genie« auch über die Dülmener Zeit hinweg »unverändert fruchtbar und glänzend ... geblieben ist«[5]).

Die Arbeit Viëtors wurde im allgemeinen sehr wohlwollend aufgenommen und gilt bis heute als grundlegend[6]). Nur vereinzelt haben sich Stimmen gefunden, die sich seiner Beweisführung widersetzten. Am gewichtigsten sind die Äußerungen P. P. Neyers (OFM). Sogleich nach dem mündlichen Vortrag Viëtors versuchte er, die Unglaubwürdigkeit dieser späten Wunderhorn-Aufnahme heraus-

---

[1]) J. B. Diel u. W. Kreiten, *Clemens Brentano,* 2 Bde., Freiburg i. B. 1877–1878.

[2]) *Clemens Brentanos Glaubwürdigkeit in seinen Emmerick-Aufzeichnungen,* Würzburg 1923.

[3]) Gedruckt unter dem Titel: *Der alte Brentano.* DVjs. 2 (1924) S. 556–576.

[4]) Das war u. a. das Ergebnis von P. L. Hunkeler, *Clemens Brentanos religiöser Entwicklungsgang,* Diss. Freiburg (Schweiz), Sarnen 1915. Vgl. auch E. Koethke, *Clemens Brentanos religiöser Werdegang,* Diss. Hamburg 1927, bes. S. 61.

[5]) Die Zitate finden sich S. 575.

[6]) Zustimmend äußerte sich u. a. auch H. Rupprich, *Brentano, Luise Hensel und Ludwig v. Gerlach,* Wien u. Leipzig 1927, S. 58. – F. Röckmann, *Stilkundliche Untersuchung und geistesgeschichtliche Einordnung des »Bitteren Leidens« von Klemens Brentano,* Diss. Münster 1934, versuchte die These Viëtors in der Weise auszudehnen, daß er die ungebrochene dichterische Gestaltungskraft Brentanos auch für das 'Bittere Leiden' beanspruchen möchte. Brentano habe dieses Werk zwar »einzig und allein« (S. 102) aus religiösem Antrieb verfaßt, in der geistesgeschichtlichen Einordnung wird es aber von R. verbunden mit der Malerschule der Nazarener (S. 110 f.).

zustellen[7]). Diesem begegnete Viëtor mit ziemlicher Schärfe in der kurz darauf erfolgten Drucklegung seines Vortrages[8]). Als letzten Beweispunkt fügte er dieser Arbeit jetzt das Faksimile einer stark korrigierten Seite jenes angeblichen Handexemplars ein (S. 566). – Von fachwissenschaftlicher Seite erfolgte hierauf kein Einwand; lediglich P. Neyer hat in einem Gegenbeweis gezeigt, daß die von Viëtor veröffentlichte Schrift nicht von Brentanos Hand stammen kann. Diese an verborgener Stelle erschienene Erklärung wurde der Fachwissenschaft nie bekannt[9]).

Brentanos Urheberschaft für diese angebliche Wunderhorn-Bearbeitung ist zwar von keiner Seite mehr bestritten worden, wohl aber die Folgerung, die Viëtor nach diesen zumeist recht durchschnittlichen Gedichten gezogen hat. Hierbei ist noch zu bemerken, daß sich diese späteren Beurteiler lediglich auf die von Viëtor (S. 568–571) – philologisch nicht immer ganz einwandfrei – abgedruckten Strophen stützen konnten. – Erste Bedenken trug F. Scholz vor[10]). Gründlicher und sachlich präziser äußerte sich Monika Reidick[11]). Sie anerkannte zwar Viëtors Leistung um die Wiederbelebung des Brentanoschen Spätwerks, mußte aber die »Beweiskraft« des Wunderhorn-Exemplars für ein glänzendes lyrisches Genie ablehnen. Ihr gelten andere Werke als wirklich poetisch, die Lindner-Lyrik, einzelne religiöse Gedichte und die Märchen des späten Brentano. – Die Dichtung nach der religiösen Wandlung hat W. Schlegelmilch – in ähnlicher Weise wie vorher M. Reidick – dadurch zu erklären versucht, daß Brentano sein Dichten legitimiert sah »durch den religiösen Gegenstand«, die »Abhängigkeit vom Du durch die dem geliebten Menschen zugedachte Rolle der Seelenführung. Brentano entsagt der Kunst, insofern sie das Endliche mit dem Endlichen schmückt, um diesem einen Schein des Ewigen zu geben«[12]).

In dieser Situation erscheint es ratsam, die Grundlagen Viëtors erneut zu überprüfen.

Das bezeichnete Wunderhorn-Exemplar, das Viëtor 1923 in Privatbesitz vorfand[13]), besitzt heute die Bibliothek des Freien Deutschen Hochstifts. – Wenn auch über den ursprünglichen Besitzer (vor 1861) nichts Sicheres ausgesagt werden kann, so erscheint es dennoch unbewiesen, es auf einen der westfälischen Freunde Brentanos zurückzuführen (so Viëtor S. 567); die literarischen und menschlichen Beziehungen F. Hülskamps, des ersten nachweislichen Besitzers, gingen weit über Westfalen hinaus[14]). Und dennoch könnte eine Nachforschung

---

[7]) Kölnische Volkszeitung, 25. November u. 2. Dezember 1923.

[8]) S. 567, Anm. 1; S. 573 f., Anm. 1; S. 575 f., Anm. 1. 2.

[9]) Sanctificatio nostra, Religiöse Monatsschrift f. d. kath. Klerus, Bd. 13 (1942) S. 138 bis 140. Ein erneuter Abdruck von Viëtors Faksimile, dem echte Brentano-Mss. zur Seite gestellt sind, findet sich ebda. nach S. 120. – Herr P. P. Neyer (OFM) hat mich auf diesen Übelstand der Brentano-Forschung aufmerksam gemacht; ebenso machte er mir seine Arbeiten zugänglich. Ich möchte ihm dafür an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen.

[10]) *Clemens Brentano und Goethe.* Palaestra 158, Leipzig 1927, S. 173 f., Anm. 14.

[11]) *Poesie und Religion. Ihre Bedeutung für das Leben und Werk Clemens Brentanos, dargestellt unter besonderer Berücksichtigung seiner Lyrik,* Diss. Münster 1954 (Msch.), S. 1 f., 85 f., 121 f., S. 159–164.

[12]) W. Schlegelmilch, *Clemens Brentanos vergebliche Wende.* Hochland, 47. Jg. (1954/55) S. 394–497; das Zitat findet sich S. 395. Die Dissertation W. Schlegelmilchs (*Studien zum bildlichen Ausdruck bei Clemens Brentano,* Freiburg i.B. 1953 [Msch.]) wurde erst nach der Drucklegung bekannt.

[13]) Über die früheren Besitzer vgl. Viëtor, a.a.O. S. 567.

[14]) Über F. Hülskamp vgl. jetzt G. Schreiber, *Westf. Wissenschaft, Politik, Publizistik im 19./20. Jh. Franz Hülskamp (1833–1911) und sein Kreis.* Westf. Forschungen, 8. Bd. (1955) S. 74–94.

in seinem Bereich einer Lösung näherführen, wenn die Sache wirklich eine solche Bedeutung hätte.

Die handschriftlichen Zusätze lassen nicht erkennen, mit welchem Ziel sie angebracht wurden. Insbesondere läßt sich eine Begründung für die Durchstreichung zahlreicher Gedichte nicht geben; eine Tilgung sollte damit wohl nicht bezweckt werden. Einmal sind nämlich gerade diese durchstrichenen Gedichte korrigiert; zum anderen sind mehrfach innerhalb eines durchstrichenen Gedichtes einzelne Zeilen oder sogar Strophen ausdrücklich durch doppelte Streichung getilgt; schließlich sind in durchstrichenen Gedichten einzelne Zeilen durch Unterstreichungen besonders hervorgehoben. Da diese Kennzeichnungen durchweg sehr sorgfältig durchgeführt sind, können sie wohl nicht aus »einer Stunde des Unmuts« (Viëtor S. 575) stammen. – Daß der Korrektor das Wunderhorn sehr gut kannte, zeigen einige Hinweise auf motivisch verwandte Lieder (Viëtor S. 573), manchmal sogar vom ersten auf den dritten Band (z. B. 'Müllers Abschied', Bd. 1, S. 102). Es ist merkwürdig, daß der zweite Band, der ohne Korrekturen ist, hierbei nie berücksichtigt wird.

Thematische Gesichtspunkte der Veränderungen lassen sich nicht herausfinden; ebensowenig wird auf die Herkunft der Gedichte Rücksicht genommen. Sicherlich ist es zufällig, daß die Mehrzahl der veränderten Gedichte ursprünglich aus der Vermittlung A. von Arnims stammte. Es konnte auch nicht festgestellt werden, daß die Veränderungen auf irgendeine der Rezensionen des Wunderhorns Bezug nehmen; Goethes Besprechung[16]) blieb zwar nicht gänzlich außer acht. Es wurden aber von ihm anerkannte Gedichte verändert (z. B. 'Bayrisches Alpenlied', Bd. 1, S. 311 f.), während mäßiger beurteilte durchgingen (z. B. 'Misheirath', Bd. 1, S. 90–92).

Die Haupttendenzen des späteren Bearbeiters waren – soweit sich dies erkennen läßt – die Normalisierung des Rhythmus und die Glättung der Reime; z. B.:

'Der arme Schwartenhals', 1. Str., Bd. 1, S. 22 f.:

Wunaerhorn	*Korrektor*
Ich kam vor einer Frau Wirthin Haus,	Ich kam vor einer Wirthin Thür,
Man fragt mich, wer ich wäre,	Man fragt mich, wer ich wäre,
Ich bin ein armer Schwartenhals,	ein armer Schwartenhals ist hier
Ich eß und trink so gerne.	Ohn Geld, nicht ohne Ehre

'Ringlein und Fähnlein', 2. Str., Bd. 1, S. 223:

Wunderhorn	*Korrektor*
»Das Firmament, schnell und behend, von Orient	»Das Firmament,
»Im weißen Schein herpranget,	»Im weißen Schein herpranget,
»Fürwahr ich sag', aus grünem Hag der Lerchen Schlag	der Lerchen Schlag,
.....	.....

Bei diesem Verfahren bemerkte der Korrektor selbstverständlich auch die Druckfehler, die er berichtigte (z. B. 'Romanze vom großen Bergbau der Welt', Bd. 1, S. 183, 10. Zeile: beschweret] bescheret).

An einigen Stellen sind durch die Bearbeitung textliche Inkonsequenzen entstanden, die das Verständnis erschweren; z. B. 'Der Graf und die Königstochter', 4. 5. Str., Bd. 1, S. 276 (neue Fassung):

[16]) Jenaische Allg. Literaturzeitung, 3. Jg. (1806), Bd. 1, Nr. 18 u. 19, S. 137 ff. u. 145 ff. – W. A. 1. Abt., 40. Bd., S. 337–359, 465 ff.

Keins klagt dem andern offen,
Was ihm am Herzen nagt
Bis daß der Graf im Hoffen
Die Bitte zu ihr wagt
Er schrieb ein feines briefelein,
Das schob er bei dem Tanze
In ihre Hand hinein

Darin sie sich gemeldet

. . . . .

Wenn Viëtor (S. 572 f.) glaubte, daß das plötzliche Unterbrechen einer Weiterdichtung inmitten eines Verses die »reine Gelegenheitsarbeit« charakterisiere, muß jetzt angenommen werden, daß die Ursache hierfür bei einem Nicht-Weiter-Können liegt. Den besten Beleg hierfür brachte Viëtor selbst mit der von ihm faksimilierten Seite (S. 566). In der Neufassung des Gedichtes 'Der Fähndrich' (Bd. 1, S. 368 f.) sollten die Strophen 10 bis 12 durch neue ersetzt werden; während alle drei Strophen bereits begonnen sind, ist keine von ihnen vollendet.

Die überlegte Arbeitsweise des Korrektors geht auch aus seiner exakten Schrift hervor, die immer gut lesbar ist. Ganz vereinzelt wurde eine nachgetragene Stelle erneut durchstrichen und anders niedergeschrieben.

Würden die Korrekturen des Wunderhorn-Exemplars tatsächlich von Brentano stammen, nimmt es Wunder, daß er diese verbesserten Gedichte später an keiner Stelle wieder verwandt hat. Deutlich wird dies bei Grimmelshausens 'Komm Trost der Nacht' (Bd. 1, S. 198–200), das in dem vorliegenden Exemplar stark verändert ist. Im 'Märchen von dem Schulmeister Klopfstock und seinen fünf Söhnen' kehrt es in der alten Fassung wieder. Dies ist um so erstaunlicher, als eine spätere Durchsicht dieses Märchens in Briefen bezeugt ist[16]; das Wunderhorn-Exemplar wird dagegen weder von Brentano noch von seinen Freunden jemals erwähnt.

Viëtor hat zu seiner Auswahl die gelungensten Bearbeitungen des bezeichneten Wunderhorn-Exemplars ausgewählt. Die Kritik, die selbst an dieser Auswahl geübt worden ist, wird allgemein, wenn die wirklichen Schlimmbesserungen betrachtet werden; z. B.

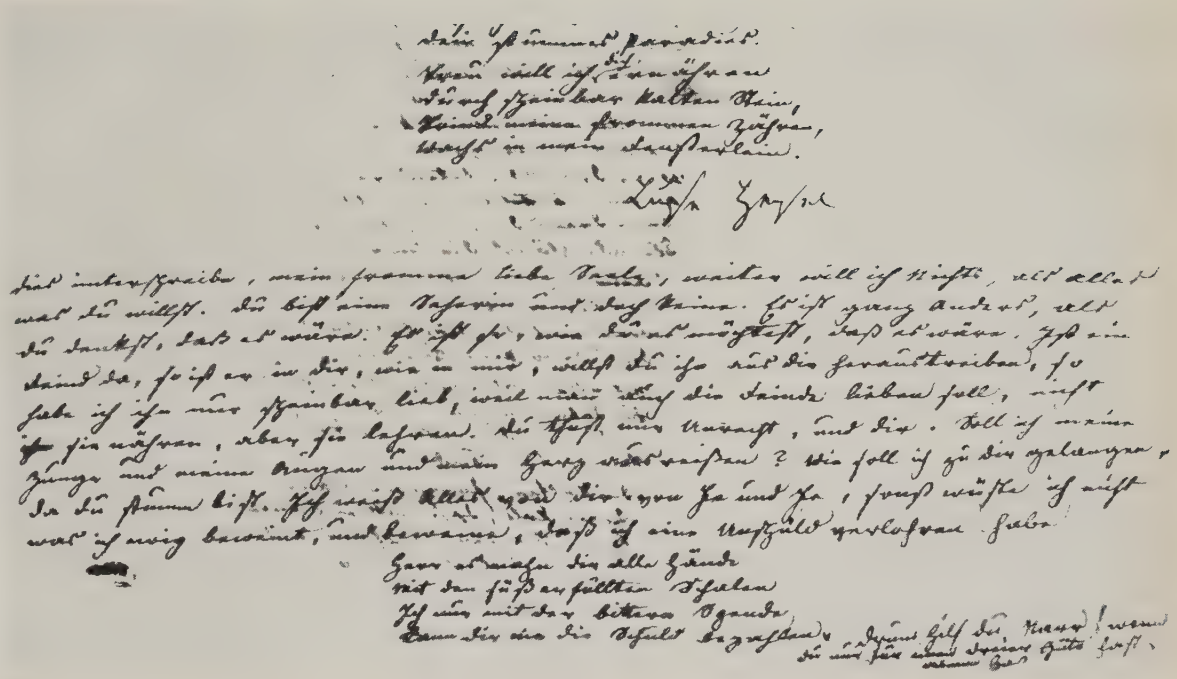
'Abendlied', 1. und 2. Str., Bd. 1, S. 331:

Wunderhorn	*Korrektor*
Nun laßt uns singen das Abendlied,	Nun singen das Abendlied wir her
Denn wir müssen gehn,	Denn wir müssen gehn,
Das Kännchen mit dem Weine	Das Kännchen mit dem Weine ist leer
Lassen wir nun stehn.	Lassen wir nun stehn.
Das Kännchen mit dem Weine,	Das Kännchen mit dem Weine,
Das muß geleeret seyn,	Das muß geleeret seyn,
Also muß auch das Abendlied	Also muß auch das Abendlied
Wohl fein gesungen seyn.	Wohl fein gesungen seyn.

'Der Pilger und die fromme Dame', 1. bis 4. Str., Bd. 1, S. 406 f.:

Wunderhorn	*Korrektor*
Es reist ein Pilgersmann nach Morgenland hinaus,	Es reist ein Pilger nach Morgenland aus,
Er kam vor eines Edelmanns Haus,	Er kam vor eines Edelmanns Haus,
Kam vor sein Haus, vor seine Thür,	Und als er stand vor seiner Thür,
Trat eine schöne Dam herfür.	Trat eine schöne Dam herfür.
Er sprach sie an um eine gute Gab,	Er sprach sie an um eine gute Gab,
Was eine solche Dam vermag:	Ich kann nicht geben, was ich nicht hab

[16]) z. B. an J. F. Böhmer (27. Februar 1837 u. 13. November 1839); vgl. *Clemens Brentano, Briefe.* Hg. v. F. Seebaß, 2. Bd., Nürnberg 1951, S. 360 u. 387.



Clemens Brentano an Luise Hensel (Berlin 1817); Ms. der Universitäts-Bibliothek Münster i. Westf.

Ehestand der Freude.

Celadons (Greflingers) weltliche Lieder. Frankfurt 1651. S. 60

Lasset uns scherzen
Blühende Herzen,
Lasset uns lieben
Ohne Verschieben,
Lauten und Geigen
~~Sollen nicht schweigen,~~
~~Kommet zum Tanze~~
~~Pflücket vom~~ Kranz.

Drücket die Hände,
Legt euch zum Ende,
Gebet Euch Küsse,
Tretet die Füße,
Machet euch fröhlich,
Machet euch ehlich,
Lasset die Narren
Einsam verharren.

Ehlich zu werden
Diener der Erden,
Ledige Leute
Mangeln der Freude;
Jeder muß sterben,
Machet euch Erben
Euerem Gute,
Namen und Blute.

Waget, die Wilde
Kühe zu erheben
Daß euch entzücke
Schwesterlich Leben
Wenn sich behende
Drehet die Füße
Drücket die Hände
Waget den Kuß

Des Knaben Wunderhorn, 1. Theil, 2. Aufl. (1819);
Exemplar des Freien Deutschen Hochstifts, aus der Bibliothek H. Stiebel, S. 181.

»Ich kann dir halt nichts geben, »In mein Schlafkämmerlein laß ich dich legen.« Der Pilgersmann war von Herzen froh, Sein Mantel er sogleich auszog, Sie schlafen bey einander die liebe lange Nacht, Bis daß das Hämmerlein sechs Uhr schlagt.	O junger Gesell; doch *[ohne Fortsetzung]* So ruh »In mein Schlafkämmerlein [!] Der Pilgersmann war von Herzen froh, Er dacht, er schlief ich doch immer so [!] Sie schlafen bey einander die liebe lange Nacht, Bis hell die Sonne ins Bette lacht.
»Ey Bettelmann, steh auf, es ist schon Zeit, »Die Vögelein singen auf grüner Heid.« »Ey laß sie betteln und pfeifen oder nicht, »Von meiner Allerliebsten scheid ich nicht.«	»Ey Pilger steh auf, mein Mann kommt heut »Mein Mann kommt heim von grüner Heid.« »Ey laß sie singen und pfeifen oder nicht, »Und euren Mann, den fürcht ich nicht

Die Beispiele könnten leicht vermehrt werden; sie würden die Grundlage der Beurteilung sicherlich erweitern, jedoch keine neuen Gesichtspunkte ergeben. – Zur späten Lyrik Brentanos aber verhalten sich diese gebesserten Gedichte wie eine fremde Welt. Nahezu für jedes Gedicht könnte die Untersuchung sowohl der formalen Kriterien (Reim, Rhythmus, Wortwahl) als auch der Inhalte der Aussage wesentliche Unterschiede deutlich machen.

Für den Kenner der Schrift gibt es ein letztes, untrügliches Zeugnis, die Handschrift selbst. – Brentanos Schriftzüge haben sich in seinem ganzen Leben nicht grundlegend gewandelt. – Zum Vergleich mit dem Wunderhorn-Exemplar wurden zahlreiche Mss. herangezogen, die mit Sicherheit von der Hand Brentanos stammen. Als Beispiel sind hier eine charakteristische Seite aus dem besagten Wunderhorn-Exemplar und ein Brief Brentanos aus dem fraglichen Zeitraum faksimiliert. Dieser Brief ist an Luise Hensel gerichtet, zusammen mit dem Gedicht 'Die ummauerte Seele und der Epheu', Berlin 1817[17]). In seinem Brief bittet Brentano die Empfängerin, sein Gedicht zu unterschreiben. – Das Ms. stammt aus dem Nachlaß des Münsteraner Professors Chr. B. Schlüter (1801–1884) und gehört heute der Universitäts-Bibliothek Münster. – Der Schriftcharakter beider Mss. ist ähnlich. Doch hat sich Brentano durchweg der sog. 'deutschen' Schrift bedient, während der Korrektor des Wunderhorns – wie dies im 19. Jahrhundert häufig vorkommt – die 'deutsche' Schrift mit sog. 'lateinischen' Buchstaben vermischt; der Unterschied wird besonders deutlich bei den Buchstaben *a, g, D, S, W*. Völlig unterschiedlich ist die Schreibung des *t*; bei Brentano ist der Buchstabe immer oben spitz und durchstrichen, während der Korrektor den Buchstaben immer oben abrundet und mit einer Fußschleife abschließt. Auffallend verschieden ist auch die Schreibung des *sch*. – Die deutliche Unterschiedlichkeit der Schrift bestätigt die Annahme, daß die handschriftlichen Korrekturen nicht von Brentano stammen können.

Nach diesen Darlegungen läßt sich mit Sicherheit aussagen, daß die von K. Viëtor Brentano zugeschriebenen Korrekturen in einem Wunderhorn-Exemplar des Freien Deutschen Hochstifts (aus der Bibliothek H. Stiebel) diesem irrtümlich zugewiesen worden sind. Der wirkliche Korrektor kann nicht ermittelt werden; er ist mit keinem der bedeutenderen Dichter der Romantik oder des beginnenden 19. Jahrhunderts identisch. Vielleicht ist er in einem dichtenden Gelehrten zu suchen. Sein Werk ist jedoch nur durchschnittlich. Es wurde nur bekannt, weil es fälschlich verbunden wurde mit einem der wahrhaft Großen.

[17]) Der Brief ist mit den beiden ersten Strophen des Gedichtes veröffentlicht in: *Clemens Brentano's Gesammelte Schriften* [hg. v. Ch. Brentano], 8. Bd., *Gesammelte Briefe* 1. Bd., Frankfurt a. M. 1855, S. 231 f. – Der Hg. setzte den Brief zwischen den 1. Februar und den 17. Mai 1817. Eine Interpretation des Gedichtes versuchte E. Pfeiffer, *Die religiöse Wandlung Clemens Brentanos im Spiegel seiner geistlichen Lyrik*, Diss. Frankfurt a. M. 1951 (Msch.), S. 38–42. – Diese Diss. berührt die Fragestellung der vorliegenden Abhandlung nicht.

Das deutsche Drama und Theater vor der Reformation

Ein Forschungsbericht

Von Wolfgang F. Michael (University of Texas)

I. Umgrenzung

Das deutsche Drama vor der Reformation ist, wenn auch nicht eine Einheit, so doch verhältnismäßig klar übersehbar in seinem wesentlich dreifachen Ursprung: den Mysterien der Kirche, den Fastnachtsspielen und dem frühen Humanistendrama, drei Strömen, die dann in dem Strudel der religiösen Kämpfe zu einer gärend schäumenden Mannigfaltigkeit immer neuer variierender und verwirrender Formen durcheinanderfluten, um sich nachher im 17. Jahrhundert bei mancher barocken Wildheit wieder zu stillerem und ruhigerem Flusse abzuklären. Wenn sich also dieser Forschungsbericht wesentlich mit der früheren Epoche beschäftigt, so geschieht dies einesteils aus Bescheidung, dann auch aus dem Gedanken, daß diese Anfänge wirklich klar erkannt werden müssen, um dann aus ihnen das entströmende Chaos besser verstehen zu können. Dabei dringen wir doch auch gelegentlich in das spätere 16. Jahrhundert vor, nämlich dort, wo die festen Traditionen der geistlichen Spiele unabgelenkt ihre Bahnen weiterverfolgen und also eigentlich der älteren Zeit zuzurechnen sind. In den protestantischen Gegenden bedeutet nämlich die Reformation das Ende dieser Form, und selbst in den katholischen Teilen lebt sie nur noch bis zum Ausgang des Jahrhunderts weiter, so daß wir sie sehr wohl bis zu ihrem Absterben verfolgen können. Einzig in den bayrisch-österreichischen Alpenländern und den östlichen Kolonisationsgebieten hat sie sich in der Variation des Volksdramas bis auf den heutigen Tag erhalten, gehört aber mit ihrer neuen lokalen Vielfaltigkeit nicht mehr in unsere Betrachtung. Die spätere Weiterentwicklung der Fastnachtsspiele und Humanistendramen, die sich viel stärker den Strömungen der Zeit anpassen, müssen wir dagegen ganz beiseite lassen. Hier liegen andere Probleme, die einer selbständigen Behandlung bedürfen.

Der letzte Forschungsbericht in dieser Zeitschrift, der dem Drama gewidmet war, ist der von Robert Petsch[1]). Jedoch befaßt sich Petschs Studie mit dem gesamten deutschen Drama, konnte daher natürlicherweise nur die wesentlichsten Arbeiten auf unserem Gebiete herausgreifen. So gehen wir zurück bis etwa zum Ausgang des ersten Weltkrieges. 1919 starb Wilhelm Creizenach, dessen fundamentales Werk noch heute grundlegend geblieben ist[2]). 1920 erschien Maximilian Rudwins Studie über die Fastnachtsspiele mit einem erschöpfenden Buchnachweis und wenig später seine außerordentlich verläßliche und übersichtliche Bibliographie der gesamten geistlichen Spiele von den ersten Anfängen bis auf die Volksdramen

[1]) Drama und Theater, DVjs. XIV (1936) 563–653.
[2]) Geschichte des neueren Dramas, I–V. Halle: Max Niemeyer [1]1893 ff., [3]1911 ff.

der heutigen Zeit[3]). So erscheint dieses Datum als der natürliche Einschnitt, an dem ein neuer Forschungsbericht einsetzen kann.

II. Bibliographisches

Wenn wir bei der Betrachtung des bibliographischen Materials von den allgemeinen Hilfswerken absehen, so bleiben nur wenige Titel zu nennen. Eine 'Bibliography of Medieval Drama' gibt Carl J. Stratman[4]). Es ist dies leider eine recht unbefriedigende Sammlung, wenigstens, was das deutsche Drama betrifft. Einige der wichtigsten Titel sind übersehen, andere sind ungenau oder unrichtig gegeben, und die Zahl der Druckfehler ist unerlaubt groß. Am ausführlichsten ist noch der Abschnitt über Hrotsvitha, doch fehlen auch hier wichtige Werke. Für das Gesamtgebiet sind sonst noch zwei kurze Forschungsberichte von Hans Knudsen und Anton Dörrer zu nennen[5]). Knudsens Aufsatz, eine begrüßenswerte Kampfschrift für die damals neu entstehende Theaterwissenschaft, berührt seinem Thema entsprechend nur die allerwesentlichsten Arbeiten. Und auch Dörrers Studie ist vor allem wertvoll als persönliche Stellungnahme; Vollständigkeit ist weder erzielt noch erstrebt.

Auch für die Einzelgebiete des Dramas haben wir nur wenige bibliographische Studien. Edwin Zeydel stellt verdienstvoll, erschöpfend 'A Chronological Hrotsvitha Bibliography through 1700' zusammen, die aber dem Thema entsprechend die neuere Literatur nicht berücksichtigt[6]); während Hans Moser in zwei Arbeiten das geistliche Drama von volkskundlicher Seite her erfaßt[7]). Einzig für das ältere Drama der Kirche haben wir einen erschöpfenden und verläßlichen Buchnachweis. Karl Young hat seinem grundlegenden Handbuch aus der Fülle seiner umfassenden Kenntnisse eine Bibliographie beigegeben, die noch heute nach über zwanzig Jahren ein einzigartiges Hilfsmittel bleibt[8]).

Wir wollen unsere bibliographischen Betrachtungen nicht abschließen, ohne einen Hinweis auf die regionalen Arbeiten auf diesem Gebiet gegeben zu haben. Für Österreich sind vor allem die verdienstvollen Arbeiten Anton Dörrers und Leopold Schmidts zu nennen[9]). Für die Schweiz finden wir eine gute Bibliographie

---

[3]) The Origin of the German Carnival Comedy. New York, London, Leipzig: G. E. Stechert 1920; vorher als Artikel doch ohne die Bibliographie: JEGP XVIII (1919) 402–454. A Historical and Bibliographical Survey of the German Religious Drama. (Univ. of Pittsburgh Studies in Lang. and Lit.) Pittsburgh: U. of Pittsburgh 1924. Rudwins Bibliographien sind recht vollständig. Einige der wenigen Titel, die übersehen sind, tragen wir im Folgenden nach. Was bei Rudwin genannt ist, wird übergangen.

[4]) Berkeley, Los Angeles: U. of Cal. Press 1954.

[5]) Hans Knudsen: Ein Forschungsbericht zur Theaterwissenschaft der letzten Jahre, ZfDk XLI (1927) 550–570; Anton Dörrer: Forschungswende des mittelalterlichen Schauspiels, ZfdPh LXVIII (1943) 24–85.

[6]) JEGP XLVI (1947) 290–294.

[7]) Volksschauspiele. (Deutsches Volkstum III) Berlin: de Gruyter 1938; Volksschauspiele. Die deutsche Volkskunde, hg. Adolf Spamer I 349–387. Leipzig: Bibliographisches Institut 1934.

[8]) The Drama of the Medieval Stage. I, II. Oxford: The Clarendon Press 1933.

[9]) In 'Anton Dörrer'. Österreichische Geschichtswissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen. II 9–46. Schlern-Schriften LXIX (1951) wird in Form einer anspruchslosen Autobiographie viel Nützliches über die Geschichte der Forschung gegeben; in 'Wanderungen und Wandlungen deutscher Kultspiele in Vorderösterreich, Tirol u. Deutschungarn'. Forschungen und Fortschritte XV (1939) 92–95 die Querbeziehungen von Österreich nach Ungarn erfaßt; in 'Vigil Rabers Handschriftensammlung in Sterzing' ZfdA LXXXIII (1951) 236/8 eine wichtige Lokalbiographie zusammengestellt. Ferner Leopold Schmidt: Neuere Passionsspielforschung in Österreich, Jb. des österr. Volksliedwerkes II (1953) 114–142.

in Eugen Müllers Schweizer Theatergeschichte [10]). Daneben bringt Eberles Jahrbuch eine einzigartige jährliche Zusammenstellung der in der Schweiz erschienenen theaterwissenschaftlichen Werke [11]). Auch für Schlesien und Böhmen liegen gute regionale Werke von Johannes Hübner und Adolf Hauffen vor, die freilich für die ältere Periode wenig ergiebig sind [12]). Endlich verdanken wir H. H. Borcherdt einen kurzen kompakten Forschungsbericht über die bayerische Theatergeschichte [13]). Die neue Zeitschrift 'Maske und Kothurn' wird offenbar von jetzt ab regelmäßig bibliographische Überblicke über das Gesamtgebiet geben.

III. Gesamtdarstellungen

Bei den Gesamtdarstellungen haben wir zunächst die bedauerliche Tatsache zu verzeichnen, daß die außerdeutschen Forscher meist ein recht schiefes und unvollständiges Bild der deutschen Entwicklung zeichnen. Am besten sind noch die Werke des englischen Theaterwissenschaftlers Allardice Nicoll [14]). Sonst wären zu nennen: Werke von George Freedley und John A. Reeves und von Lucien Dubech [15]).

Unter den deutschen Darstellungen steht an erster Stelle Robert Arnolds 'Das Deutsche Drama' [16]). Die Zusammenarbeit verschiedener Fachgelehrter in diesem Werk führte leider dazu, daß sich gewisse Überschneidungen und Wiederholungen ergeben. Im ersten Abschnitt behandelt Friedrich Michael, großenteils im engen Anschluß an Creizenach, das geistliche Drama und besonders ansprechend die Fastnachtsspiele, denen er in vorzüglicher Formulierung eine »gewisse Genialität der Zote« zuerkennt. Wolkans Behandlung des Humanistendramas im zweiten Abschnitt stellt ein wenig wahllos frühe und späte Dokumente nebeneinander; er erwähnt, ohne Beleg, Terenzaufführungen aus dem Jahre 1486. Mir ist nichts Derartiges bekannt.

Auf dem Gebiete der Theatergeschichte erhalten wir in den Studien von Friedrich Michael, Siegfried Nestriepke und Wolfgang Stammler in knapper aber recht verläßlicher und ansprechender Form einen hübschen, wesentlich doch populären Überblick [17]). Auch die gute alte Theatergeschichte von Eduard Devrient hat eine Neubearbeitung erlebt [18]). Das Ergebnis ist aber recht zweifelhaft. Der Bearbeiter hat eine starke, z. T. unsinnige Kondensierung vorgenommen, wobei oft der frische Stil Devrients verlorenging. Dagegen sind Devrients längst überholte An-

---

[10]) Zürich, New York: Oprecht 1944.

[11]) Jahrbuch der schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 1928 ff.

[12]) Bibliographie des schlesischen Musik- u. Theaterwesens. (Schlesische Bibliothek VI 2) Breslau: G. Korn 1934. Bibliographie der deutschen Volkskunde in Böhmen. Reichenberg: Franz Kraus 1931.

[13]) Bayerische Theatergeschichte. Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte XV 7 (1949) H. 2 154–157.

[14]) The Development of the Theatre. London: George G. Harrap [1]1927, [2]1937. Masks, Mimes and Miracles. London: George G. Harrap 1931. World Drama. London: George G. Harrap: [1]1949, [2]1951.

[15]) A History of the Theatre. New York: Crown Publishers 1941. Histoire générale illustrée du théatre. Paris: Librairie de France 1931 ff. Ferner: Tekla Dömötör: A Passiójáték, Jb. des d. Inst. der Kgl. Ung. U. Budapest 1. Abt. II (1937) 81–175.

[16]) München: Heck 1925.

[17]) Friedrich Michael: Deutsches Theater. (Jedermanns Bücherei / Abt. Literaturgesch.) Breslau: Ferdinand Hirt 1923. Siegfried Nestriepke: Das Theater im Wandel der Zeiten. Berlin: Deutsche Buchgemeinschaft 1928. Wolfgang Stammler: Deutsche Theatergeschichte. (Deutschkundliche Bücherei) Leipzig: Quelle u. Meyer 1925.

[18]) Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Neu bearbeitet u. bis in die Gegenwart fortgeführt von Willy Stuhlfeld. Berlin: Eigenbrödler Verlag 1929.

sichten stehen geblieben. Am unbefriedigendsten aber ist die 'Weltgeschichte des Theaters' von Joseph Gregor[19]). In offenbarer Unkenntnis der religiösen Literatur erscheint der Wettlauf der Apostel als »etwas Unvermutetes«, als »rätselhaft« und »unnütz«. Beim Humanistentheater weiß er nichts von dem Mißverstehen des antiken Theaters im Mittelalter; Reuchlins 'Henno' ist ganz übergangen usf. In erfrischendem Gegensatz zu diesem Werk steht die neueste Gesamtbehandlung von H. H. Borcherdt[20]). In knapper und konziser Form wird hier alles Wesentliche umrissen. Andere Arbeiten über die Theatergeschichte werden wir bei der Betrachtung der Bühnenformen ausführlicher zu besprechen haben.

Auch die literaturgeschichtlichen Gesamtdarstellungen der älteren Periode enthalten natürlich wertvolle Behandlungen unseres Gebietes. Besonders gründlich ist auch für unser Thema das Handbuch von Gustav Ehrismann in seiner nüchtern sorgfältigen Beschreibung[21]). Ferner gehören hierher Günther Müllers 'Deutsche Dichtung der Renaissance und des Barock', Wolfgang Stammlers 'Von der Mystik zum Barock' und Harl Holls 'Geschichte des deutschen Lustspiels'[22]).

In einem Forschungsbericht erübrigt es sich eigentlich, Dinge zu besprechen, die mit Wissenschaft wenig zu tun haben. Dennoch muß hier ein Buch genannt werden, das in den späten dreißiger Jahren einiges Aufsehen erregt hat; und wenn es auch von Anfang an auf schärfsten Widerspruch gestoßen ist, so findet man selbst heute einen gewissen Nachklang der dort vorgebrachten Ideen. Es ist daher nicht unangebracht, das Buch, seinen Gedankengang, seine Beweisführung, einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen. Wir sprechen von Robert Stumpfls 'Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas'[23]). Dies Buch versucht das gesamte mittelalterliche Drama aus vorchristlichen germanischen Kultspielen abzuleiten. Der Verfasser beginnt mit den Fastnachtsspielen. Er meint weder »stoffliche noch rein formale Kriterien« können zum Ziel führen (13), da die Brauchtumsstoffe im Fastnachtsspiel klein an Zahl seien (das ist aber doch recht bezeichnend). Auch die Form des Aufzuges sei belanglos, da »ein mimisch dramatischer Keim in den Tänzen selbst vorhanden war« (13). Das »Ethos«, der »Gehalt« (was ist das eigentlich bei den Fastnachtsspielen) sei entscheidend. Dann erscheint das »Fastnachtsspiel als ursprüngliche Veranstaltung kultischer Männerbünde« (dafür fehlt aber jeder Beweis). Nun kommt er aber doch wieder zum Stofflichen. Die häufigen Gerichtsverhandlungen seien nämlich »die mimisch dramatische Aufführung einer Satire«. (Geht vielleicht Reuchlins 'Henno' mit seiner Gerichtsverhandlung auch auf Kultspiele zurück). »Die ganze Überlieferung läßt eigentlich keinen Zweifel, daß das rottenweise Umziehen mit Spielen (ursprünglich in Masken) uralter Fastnachtsbrauch ist« (19). Nun haben wir tatsächlich schon früh Belege für das »rottenweise Umziehen«, aber Fastnachtsspiele werden dabei nicht vor dem 15. Jahrhundert erwähnt; und die außerordentlich einfache Form, die sie um diese Zeit noch haben, spricht sehr entschieden gegen eine alte Tradition. Stumpfl redet dann vom »Vorrecht bestimmter Männergruppen« und will dabei offenbar den Leser verleiten, die Nürnberger Fleischerzunft, die solche Vorrechte

---

[19]) Zürich: Phaidon [1]1933, [2]1944.

[20]) Die Geschichte des deutschen Theaters. Deutsche Philologie im Aufriß, hg. Wolfgang Stammler III, 418–558. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1952 ff.

[21]) Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. (Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen) München: Beck 1918 ff.

[22]) (Handbuch der Literaturwissenschaft) Potsdam: Athenaion o. D. Stuttgart: Metzler [1]1927, [2]1950. Leipzig: Weber 1923.

[23]) Berlin: Junker & Dünnhaupt 1936. Dazu ZfdPh. LXI (1936) 432–443 und LXII (1937) 87–105, sowie JEGP XXXVII (1938) 300–305.

tatsächlich besaß, als kultischen Männerbund anzusehen. Es folgt eine Etymologie von Fastnacht: faseln = gedeihen (übrigens erst spät belegt) und eine gewisse Parallelisierung mit der Antike; und damit ist der kultische Ursprung der Fastnachtsspiele »bewiesen«[24]).

Ausführlicher werden die geistlichen Dramen behandelt. Stumpfl beginnt mit dem Satz: »Schon die einfachste Überlegung mußte es verbieten, dem alten Kulturvolk der Germanen etwas abzusprechen, das kaum einem der sogenannten 'primitiven... Völker' fehlt« (43). Also müssen die alten Germanen ein Drama gehabt haben. Stumpfl macht sich lustig über die »logische Chronologie« der liturgischen Spiele, wie er sie bei Young z. B. findet. Dagegen ist zu sagen, daß die »logische« Anordnung durchaus auch der chronologischen entspricht. Stumpfl nimmt eine Rückentwicklung aus komplizierteren Formen an: dafür fehlt jeder Beleg. Stumpfls Spott über das »plötzliche Wachstum« und die »rasche Verweltlichung« dieser Spiele ist ebenfalls zurückzuweisen. Diese Begriffe sind durchaus relativ. Die Osterfeier in der *regularis concordia* ist zwar wirklich ein kleines abgeschlossenes Drama, zeigt aber doch alle Charakteristika des unentwickelten Anfangsstadiums. Ebenso irreführend ist Stumpfls »Beweis« dafür, daß die *visitatio* außerliturgisch ist. Er arbeitet hier, wie auch sonst, mit einer logisch unerlaubten doppelten Anwendung der *termini*. Im Osterspiel ist für Stumpfl die erst recht spät entwickelte Quacksalberszene der Ausgangspunkt, und er bringt sie mit allem möglichen Brauchtum zusammen. Diese wie andere derbe Komik kann aber schließlich so leicht als Vagantenwerk erklärt werden. Alles muß aus germanischem Kult abgeleitet werden, und so werden Spiele aus Ripoll und Aquileja ins »Deutsche Einflußgebiet« verlegt. Das Hinken des Petrus hat kultische Bedeutung; die drei Marien am Grabe werden mit einem keltogermanischen Matronenkult in Verbindung gebracht. Auf diese Weise könnte man natürlich das ganze Neue Testament auf germanischen Kult zurückführen.

Eine Reihe von Studien behandeln das mittelalterliche Drama von geographischen und topographischen Gesichtspunkten. Für die Schweiz gibt das schon genannte Buch von Eugen Müller (Anm. 10) eine gute Zusammenstellung, die auch die wenigen Hinweise aus der Römerzeit berücksichtigt. Eingehender noch ist das Werk von Oskar Eberle über die zentralen Kantone[25]). Eberle, der bedeutende Theaterwissenschaftler der Schweiz, wendet sich hier mit Liebe und feiner Sachkenntnis einem Gebiet zu, auf dem ihm niemand die Meisterschaft streitig machen wird. Das Luzerner Passionsspiel wird erschöpfend und klar dargestellt, dabei aber zugleich in einen größeren Rahmen eingefügt. In gleicher Weise erhalten wir einen ausführlichen Überblick über andere Orte. Die Fastnachtsbräuche auf dem Lande entwickeln sich aus der sogenannten Moosfahrt, formen sich aber erst in neuerer Zeit zum Drama. Während in Luzern die Fastnachtsspiele zwar einen Charakter haben wie in Nürnberg, sind die ersten Belege erst aus den Jahren 1519, 1523, 1528. Eine umfassende Bibliographie gibt Anregung zu weiterer Forschung. Das Buch Eberles ist um so begrüßenswerter, da gerade die beiden Literaturgeschichten der Schweiz von Emil Ermatinger und Josef Nadler das ältere Drama vernachlässigen[26]).

---

[24]) Dieser erste Teil von Stumpfls Buch erschien als gesonderter Aufsatz: Der Ursprung des Fastnachtsspiels und die kultischen Männerbünde der Germanen, ZfDk XLVIII (1934) 286–297.

[25]) Theatergeschichte der inneren Schweiz. (Königsberger deutsche Forschungen 5) Königsberg: Gräfe und Unzer 1930.

[26]) Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz. München: Beck 1933. Literaturgeschichte der deutschen Schweiz. Leipzig: Gretlein 1932. Amüsant ist jedoch Nadlers

Über die österreichische Theatergeschichte haben wir nur ein sehr unbefriedigendes Werk von Joseph Gregor. Das Buch erschien zuerst 1943 als 'Theater des Volkes in der Ostmark' und wurde damals schon von Dörrer scharf abgelehnt[27]). Inzwischen ist es in zeitgemäßerer Gestalt als 'Geschichte des österreichischen Theaters' aufgelegt worden, hat dabei aber wenig gewonnen[28]). Die »vorchristliche und ritterliche Epoche« wird im Sinne von Stumpfl mit modernen Volksbräuchen zusammengebracht. Über die geistlichen Dramen wird gesagt: »der ursprüngliche Typus ist jener 'Ludus' von Klosterneuburg, von dem nur eine kurze Spielanweisung erhalten ist« (40). 1908 wurde dieser bis dahin verlorene Ludus zum ersten Male veröffentlicht und ist seither immer wieder behandelt worden. Gregor scheint also die gesamte Forschung der letzten 50 Jahre übersehen zu haben.

Einige wenige Nachrichten aus Innsbruck überliefert Konrad Fischmaler in seiner 'Innsbrucker Chronik'[29]). 1494 wurde ein Osterspiel durch einen Schulmeister aufgeführt, 1503 ein Fastnachtsspiel, 1523 ein Ritterspiel; das ist schon alles für diese Periode. Etwas ergiebiger fließen die Quellen aus Wien, mit denen uns der Wiener Literarhistoriker Hans Rupprich bekannt macht[30]). Eine Chronik aus dem 14. Jahrhundert erwähnt schon Osterspiele mit Pusterbalk, also der Krämerszene. Die früheste datierbare Nachricht aus dem Jahre 1432 betrifft ein Passionsspiel, das von einem Magister gegen den Willen der Universität *in castro ducis* aufgeführt wurde. 1481 ist ein Fronleichnamsspiel belegt. Wenn *mimi et joculatores artes suas et ludos suos exerceant* kann ich freilich nicht mit Rupprich an dramatische Darstellungen glauben, sondern denke eher an Jongleurkunststücke. »Aus Wien selbst verlautet in älterer Zeit nichts von Fastnachtsspielen als szenischen Aufführungen« (142), obwohl Fastnachtsbräuche häufig erwähnt werden. Das scheint mir gegen derartige Spiele zu sprechen. In einem früheren Aufsatz behandelt Rupprich auch das Humanistendrama[31]). Das 'Drama und Theater in Österreich ob der Enns bis zum Jahre 1803' betrachtet Konrad Schiffmann, ohne doch wesentlich Neues beizutragen[32]). Über die Aufführungen der Sudeten- und Karpathendeutschen gibt Leopold Schmidt einen ganz kurzen Überblick, während etwas ausführlichere Nachrichten aus Oberungarn, die bis ins 15. Jahrhundert zurückgehen, in dem großangelegten Sammelwerk von Geiza Kurzweil, Josef Ernyey und Leopold Schmidt zu finden sind[33]).

In Mitteldeutschland hat Schlesien durch Joseph Klapper eine besonders um-

---

Anschauung, Sebastian Brant und Jakob Locher hätten eine Art »Übersetzungskompagnie« geformt, die für Grüningers deutsche Terenzausgabe sowie die Basler Terenzstöcke verantwortlich gewesen wäre. Diese Anschauung gewinnt Nadler aus einem Hinweis in Max Herrmanns 'Forschungen zur deutschen Theatergeschichte'. Berlin: Weidmann 1914. 343/5. Ich halte sie für völlig unbegründet. Die Grüningersche Terenzübersetzung zeigt nicht nur völlige Unkenntnis des Griechischen, sondern macht auch einige recht dicke Schnitzer bei der Übertragung aus dem Lateinischen, die wir weder Locher noch Brant zumuten dürfen. Ich gedenke diese Frage anderswo ausführlicher zu behandeln. Die »Übersetzungskompagnie« hat jedenfalls nie existiert.

[27]) ZfdPh LXVIII (1943) 61.

[28]) Wien: Donau-Verlag 1948.

[29]) Innsbruck: 1929/30.

[30]) Das Wiener Schrifttum des ausgehenden Mittelalters. (Österreichische Akademie der Wiss. Philos.-hist. Klasse 228, 5) Wien: R. M. Rohrer 1954.

[31]) Das mittelalterliche Schauspiel in Wien. Jahrbuch der Grillparzergesellschaft, N. F. III (1943) 27–73.

[32]) Linz: Verein des Museums Francisco Carolinum 1905 (nicht in Rudwin).

[33]) Das Volksschauspielwesen der Sudeten- und Karpathendeutschen. Forschungen und Fortschritte XV (1939) 279/80. Deutsche Volksschauspiele aus den oberungarischen Bergstädten. Budapest: Ungarisches Nationalmuseum 1932 ff.

fassende und erschöpfende Behandlung gefunden [34]). Zunächst werden Belege wie die Verbote von Larven, Spielen und Bräuchen, besonders das Todaustreiben zusammengestellt. Dann werden die gesamten Texte betrachtet: Osterfeiern, die Breslauer Marienklage, das Saganer Spiel, die beiden Breslauer Osterspiele, das Wiener Osterspiel, die alle hierher gehören. Im Anhang werden die sämtlichen Texte, z. T. bis dahin noch unveröffentlicht, bequem abgedruckt. Auch aus Zwikkau haben wir einige interessante Belege, die ein Aufsatz von Karl Hahn zusammenträgt [35]). 1403 hören wir von einem Passionsspiel, später von einer lateinischen und zwei lateinisch-deutschen Osterfeiern, sowie einem Planctus aus dem späten 15. Jahrhundert. Das erste überlieferte Fastnachtsspiel hat den Titel 'Wie sich sieben Weiber um einen Mann gezankt'. Besonders lebhaft scheint die Tätigkeit der Humanisten gewesen zu sein. 1518 wird der 'Eunuchus', 1519 eine andere Komödie und 1521 die 'commediam Plutonis grece et latine' aufgeführt. Das ist ein außerordentlich frühes Datum für eine griechische Darstellung.

Die Thüringer Theatergeschichte ist nur in einem kurzen populären Aufsatz von Erich Nippold behandelt; und ebenso ist auch Stammlers Würdigung der niedersächsischen Spiele wohl im wesentlichen für den Laien gedacht [36]). Dagegen wird die dramatische Dichtung Pommerns in einer Dissertation von Wilhelm Bethke ausführlicher dargestellt [37]). Für geistliche Aufführungen haben wir nur Nachrichten aus Kolberg 1482 und Bahn bei Stettin 1498. Jedoch das Humanistendrama hat hier in Kitzscher einen wichtigen Vertreter. Bethke unterrichtet uns über die Lebensdaten dieses etwas eigenbrötlerischen Mannes und analysiert sein 'Virtutis et Fortunae dissidentium certamen'. Bethke hält diesen Dialog für ein Lesedrama; mir scheint die Zeile: *Audienda est itaque haec hodie* für eine Aufführung zu sprechen. Eine andere Dissertation befaßt sich mit dem Lübecker Theater [38]). Auch hier verlautet wenig von geistlichen Spielen; einzig ein Reisebericht weiß von einer Darstellung von Mariä Verkündigung in der Kirche. Lübeck ist im übrigen vor allem das norddeutsche Zentrum der Fastnachtsspiele. Fischer gibt hier einen außerordentlichen Hinweis: »Auf eine künstliche Verpflanzung weist ferner das plötzliche Auftreten des Fastnachtsspiels in Lübeck nach der Rückkehr der Patrizier aus ihrem Nürnberger Exil. Es war also vermutlich keine bodenständige Kunst« (22). In Lübeck existierten auch schon frühe Fastnachtsbräuche; das sogenannte 'schoduwellopen' ist 1397 belegt. Dagegen erscheinen Schwerttänze erst spät. Für das Theater am Rhein erhalten wir eine kurze Übersicht durch J. J. Niessen [39]). Das Material stammt aus einer Kölner Theaterausstellung. Interessant ist die älteste Periode: »Schauspielmasken aus Worms und Mainz und Reste eines Theaterbaus in einem kleinen Eifelorte bringen die älteste Kunde; sie stammen aus dem Fronttheater der römischen Legionen.« Für Dortmund und das benachbarte Recklinghausen gibt endlich Arthur Mämpel einige interessante Belege aus dem

---

[34]) Das mittelalterliche Volksschauspiel in Schlesien. Mitteilungen der schlesischen Gesellsch. f. Volkskunde XXIX (1928) 168–216.

[35]) Schauspielaufführungen in Zwickau bis 1625. Neues Archiv f. sächsische Geschichte u. Altertumskunde XLVI (1925) 95–123.

[36]) Die Entwicklung des Theaterwesens in Thüringen. Thüringer Jahrbuch 1926. 86 bis 103. Geistliche Spiele im niedersächsischen Mittelalter. Niederdeutsche Bühne I (1921) 39–46 und: Kleine Schriften zur Literaturgeschichte des Mittelalters. Berlin: Erich Schmidt 1953. 257–263.

[37]) Die dramatische Dichtung Pommerns im 16. und 17. Jahrhundert. Diss. Berlin. Stettin: 1938.

[38]) Ernst H. Fischer: Lübecker Theater und Theaterleben. (Gesellschaft Lübecker Theaterfreunde 2) Diss. München 1931. Lübeck 1932.

[39]) Ein Jahrtausend Theater am Rhein. Zeitschrift f. deutsche Bildung I (1925) 74–78.

späten 15. und dem 16. Jahrhundert[40]). In beiden Plätzen haben wir offenbar eine feste Tradition. Besonders lehrreich ist das Material für ein Antichristspiel im Jahre 1513, das eine recht genaue Beschreibung der Bühne enthält und eine Rekonstruktion möglich machen sollte.

Noch sind einige Arbeiten zu nennen, die sich mit der Form befassen. Eine Gliederung mehr nach Gestalt als Gehalt führt Arnulf Perger durch[41]). Pergers Scheidung in Einortdramen und Bewegungsdramen folgt wesentlich aristotelischen Begriffen; und so muß er natürlich Passionsspiel wie Fastnachtsspiel dem Bewegungsdrama einreihen. Er sieht richtig, daß im Fastnachtsspiel der Raum bedeutungslos ist, im Passionsspiel neutral. Es wäre aber doch zu fragen, ob die grandiose Simultaneität der Passionsspiele –, ein Weltbild im Kleinen – nicht doch ein gewisses Einortsdrama darstellt im Gegensatz zu dem dauernden Wechsel der Prozessionsspiele, die Perger leider nicht berücksichtigt. Mit formalen Gesichtspunkten befaßt sich auch Leo Paalhorns Buch 'Die ästhetische Bedeutung der Aktgliederung in der Tragödie'[42]). Der kurze Abschnitt über das mittelalterliche Drama ist jedoch recht fehlerhaft. Zwei Aufsätze von J. E. Gillet betonen die Didaktik des frühen deutschen Dramas[43]). Das ist doch nur teilweise berechtigt. Sicherlich wirkt die Spielfreude in den Fastnachtsspielen als treibende Kraft.

Zum Abschluß dieser Betrachtungen der Gesamtdarstellungen nennen wir noch zwei vorzügliche Arbeiten von Hennig Brinkmann. 'Die Eigenform des mittelalterlichen Dramas' betrachtend betont Brinkmann, daß die Dramen, Produkte des Theaters, nicht nach modernen ästhetischen Grundsätzen beurteilt werden dürfen[44]). »Das Prinzip der Auswahl und damit die Umsetzung in eine spezifisch dramatische Welt kam erst mit dem Humanistendrama« (24); das geistliche Drama gibt Vollständigkeit. Die heiligen Figuren sind in ihrer Gestik stilisiert, nur die Gegner und Nebenrollen sind wirklich lebensnah, doch führt die Entwicklung zu immer stärkerem Naturalismus. »Im Fastnachtsspiel entlädt sich alles Vitale« (29). Tragödie ist unmöglich, weil ja alles gegeben ist und sich nur abrollt. Auch psychologische Motivierung ist unerreichbar in einer Welt, die freie Willensentscheidung ablehnt. »Das Rittertum kennt kein Drama« (87), doch fänden sich Anklänge an die ritterliche Dichtung etwa in den Maria-Magdalenenszenen. In der zweiten Studie wird das Drama vom soziologisch-historischen Standpunkt gesehen[45]). Ausgezeichnet sind besonders Formulierungen wie: »So entstand das Humanistendrama als Geburt aus dem Geiste des Wortes.«

IV. Das geistliche Drama

1. Gesamtdarstellungen und Gesamtausgaben

Wenden wir uns nun den drei Untergruppen des Dramas der Zeit zu, und behandeln wir zunächst das rein quantitativ wie an Zeitdauer und Bedeutung über-

[40]) Das Dortmunder Theater. I, II. Dortmund: Selbstverlag 1935/36; Zu Fastabend auf dem Markt gespielt. Vestisches Jahrbuch (Zeitschrift der Vereine f. Orts- und Heimatkunde im Vest Recklinghausen LIII 1951) 152–159. Die Aufführung des Osnabrücker Theaters. Liesecke 1938.

[41]) Einortdrama und Bewegungsdrama. (Schriften der philos. Fakultät der deutschen Universität in Prag) Brünn: Rohrer 1929.

[42]) Diss. Halle. Halle: H. Sohn 1929.

[43]) Wesen und Wirkungsmittel des Dramas in Deutschland vor Gottsched. Mod. Phil. XVII (1919/20) 581–596; Über den Zweck des Dramas in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert. PMLA XXXII (1917) 430–467.

[44]) GRM XVIII (1930) 16–37, 81–98.

[45]) Anfänge des modernen Dramas in Deutschland. (Jenaer Germanistische Forschungen 22) Jena: Frommann 1933.

ragende Phänomen der geistlichen Spiele. Auch hier sind befriedigende Gesamtdarstellungen gering an Zahl. Unter den älteren Arbeiten ist Wolfgang Stammlers ausführliche Abhandlung im Reallexikon besonders lesenswert und übersichtlich [46]). Der Abschnitt über das liturgische Drama ist zwar durch Youngs Handbuch in vielem überholt, doch im Ganzen ist die Abhandlung noch heute eine wertvolle Grundlage und in ihrer klaren Form ein Genuß zu lesen.

Unter den neueren Arbeiten ist zweifelsohne Eduard Hartls Darstellung in 'Deutsche Philologie im Aufriß' die bedeutendste [47]). Hartl hatte vorher schon eine große Anzahl der geistlichen Dramen neu herausgegeben. Auf Grund dieser eingehenden Studien kommt er hier zu einer wohlausgewogenen, klaren und abgerundeten Behandlung. Einige leichte Fehler bleiben freilich stehen. Nun endlich kennt Hartl auch das grundlegende Handbuch von Young, das er vorher bei seinen Ausgaben immer wieder übersehen hatte, wie übrigens auch andere deutsche Forscher. Nun ringt er sich für die Ausgabetechnik zu dem erfreulichen Grundsatz durch: »Volkstümliche Dichtungen, zumal die der Spätzeit müssen handschriftengetreu abgedruckt werden« (940). Hätte er diesen Grundsatz doch in seinen Ausgaben angewandt. In selbstgefälligem Tone behauptet er von diesen Ausgaben, er habe »verderbte Stellen durch maßvolle und, wie ich mir selbst zugestehen muß, wohlüberlegte Konjekturen lesbar gemacht.« (943) Wie steht es nun mit diesen Ausgaben Hartls [48])? Zunächst ist zu bemerken, daß für die gesamten Texte, die in Band I seiner Ausgabe erscheinen, sowie für die Spiele von Engelberg und Erlau in Band II die Handschriften überhaupt nicht eingesehen wurden; es wurden nur »Emendationen« an den vorhandenen modernen Ausgaben vorgenommen. Doch auch bei den andern Texten ist Hartls Methode äußerst fragwürdig. »Die fast in allen Spielen auftretenden zahlreichen Versehen machten jedesmal stärkere Konjekturen notwendig«; er sei gezwungen gewesen, »Szenenteile umzustellen... (und) auszuscheiden« (I, 17). Eine solche Methode ist für die Ausgabe geistlicher Dramen ganz unzulässig [49]). In den seltensten Fällen ist hier wirklich individuelle Autorschaft am Werke; vielmehr repräsentiert jede neue Fassung ein neues Stadium der Überlieferung. Gerade wo Kontraste des Dialekts, dramatisch unlogische Anordnung, Wiederholung oder auch Unebenheit der Form erscheinen, sind sie aufs sorgfältigste zu bewahren. Sie gerade geben dem Forscher den Schlüssel zur Erschließung der historischen Entwicklung der Einzeldokumente [50]). Dazu kommt, daß Hartl sein ganzes Notenmaterial sowie auch vielfach seine Kommentare in zahllosen Sonderartikeln in verschiedenen Zeitschriften verstreut veröffentlicht hat, eine Unsitte, die die Benutzung seiner Ausgaben außerordentlich erschwert [51]).

---

[46]) Mittelalterliches Drama. Reallexikon I 318–329.

[47]) Das Drama des Mittelalters. Deutsche Philologie im Aufriß, hg. Wolfgang Stammler II 903–947. Berlin: Erich Schmidt 1952 ff.

[48]) Das Drama des Mittelalters, I Osterfeiern, II Osterspiele, IV Passionsspiele 2 (Deutsche Literatur, Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen: Reihe Drama des Mittelalters) Leipzig: Reclam 1937, 1942. Ferner: Das Benediktbeurer Passionsspiel / Das St. Galler Passionsspiel. (Altdeutsche Textbibliothek 41) Halle: Niemeyer 1952.

[49]) Ich verweise hierzu auf meinen Aufsatz: Problems in Editing Medieval Dramas. GR XXIV (1949) 108–115, wo ich die Prinzipien historisch zusammenzufassen suchte, die bei den besten vorhandenen Ausgaben Verwertung fanden.

[50]) Helmut de Boor z. B. zieht es daher vor, für das Benediktbeurer und Klosterneuburger Osterspiel die Ausgabe von Young zu benutzen. (Hessische Blätter f. Volkskunde XLI (1950 47, Anm. 61.)

[51]) Textkritische Bemerkungen zum Donaueschinger Passionsspiel. ZfdA LXXX (1944) 185–199; Textkritisches zum Innsbrucker Osterspiel. ZfdA LXXIV (1937) 213

Wirkliches Verdienst hat Hartl allerdings bei der Textgestaltung des Osterspiels von Muri, wo er als erster die verworrene Handschriftenfolge richtig erkannt hat. Freilich ist gerade hier durch weitere Handschriftenfunde und die spätere mustergültige Ausgabe von Ranke Hartls Text überholt. So bleibt einzig seine Ausgabe des Donaueschinger Passionsspiels (IV), bei der Hartl weit konservativer verfahren ist. Hartl hat sich auch gelegentlich mit der Bühnenform befaßt; auch hier fehlt es ihm an tieferem Verständnis der mittelalterlichen Simultanbühne. Wertvoll dagegen sind seine gelegentlichen Hinweise auf die textliche Entwicklung der Spiele, so besonders auf das Benediktbeurer Passionspiel in dem Artikel im 'Euphorion'.

In erfrischendem Gegensatz zu Hartls Technik steht die Ausgabenmethode von Hans Rueff[52]). Obwohl er nur ein einziges Spiel ediert hat, muß Rueffs Buch schon in diesem Abschnitt herangezogen werden, da darin eine ausführliche und grundlegende Behandlung der Gesamtentwicklung gegeben wird. Das von Rueff herausgegebene sogenannte rheinische Osterspiel wird von ihm auf Grund sorgfältiger philologischer Untersuchung als Mainzer Werk angesehen. Er legt nun überzeugend dar, wie man in diesem westmitteldeutschen dramatischen Zentrum überhaupt die frühe Ausgangsgegend der deutschen Osterspiele zu denken habe. Von dort verbreiten sich die Osterspiele in südlicher und östlicher Ausstrahlung, um schließlich wieder nach dorthin zurückzukehren. Unbeantwortet bleibt dabei freilich die Frage, die Rueff gar nicht aufwirft, in welchem Verhältnis diese Tradition mit dem Frankfurter Passionsspielkreis steht. Auch über die Bühne hat er Interessantes zu sagen. Er sieht drei Stadien der Form: a) Eine illusionistische wie etwa in Luzern, wo einzig Himmel und Hölle an entgegengesetzten Orten angebracht sind; »der Weg der Handlung springt kreuz und quer über den Plan« (44). b) In Donaueschingen wird die »Zeitordnung der Handlung durch die Raumordnung der Bühne ausgedrückt« (wir werden später sehen, daß dies eine irrige Auslegung ist). c) Die frühen Spiele sind stilisiert in ihrer raumgemäßen »Scheidung in ein 'Gegen' und 'Für'« (47). »Die historische Entwicklung strebt i. A. von Typ c zu Typ a, von der Bedeutungsbühne zur Illusionsbühne« (48). Rueffs Textausgabe ist ein verläßlicher diplomatischer Druck, nur die Interpunktion ist der Bequemlichkeit des modernen Lesers angepaßt.

Eine wesentliche Bestätigung der Resultate Rueffs bringt eine kürzlich erschienene Studie von Helmut de Boor, in der die textliche Entwicklung von den Osterfeiern zu den lateinischen Osterspielen und weiter zu den deutschen Spielen verfolgt wird[53]). Der Verfasser zeigt, daß die beiden lateinischen Spiele in Deutschland, Benediktbeuren und Klosterneuburg, ganz außerhalb der deutschen Tradition stehen. Sie zeigen Ähnlichkeit mit französischen Spielen, während sonst im allgemeinen die deutschen Osterspiele auf den Typus III der Osterfeiern zurückgehen.

Eine Reihe von Aufsätzen behandelt das Thema nach gewissen stilistischen oder formalen Grundsätzen. Nach Wölflinschen Grundbegriffen und den Ideen von

---

bis 226; Anmerkungen zu mittelhochdeutschen Osterspielen. ZfdPh. LXII (1937) 233 bis 244 (Erlau Muri); Anmerkungen zum Wiener Osterspiel. Deutsche Literatur / Lebendiges Erbe 20–61 (Festschrift aus dem Kreise der Mitarbeiter an 'Deutsche Literatur') Leipzig: Reclam 1936; Die Entwicklung des Benediktbeurer Passionsspiels. Euphorion XLVI (1952) 113–137; Untersuchungen zum St. Galler Passionsspiel. Festschrift f. Wolfgang Stammler. 109–129. Berlin: Erich Schmidt 1953.

[52]) Das rheinische Osterspiel der Berliner Handschrift Ms. Fol. 1219. (Abhandl. der Ges. der Wiss. in Göttingen philol. hist. Klasse n. F. XVIII 1) Berlin: Weidmann 1925.

[53]) Die lateinischen Grundlagen der deutschen Osterspiele. Hessische Blätter für Volkskunde LXI (1950) 45–66.

Walzel betrachtet Alfons Brinkmann das geistliche Drama[54]). Daß ein solcher Gesichtspunkt für unser Gebiet doch recht zweifelhaft ist, erhellt aus den Resultaten. Die Chronologie wird vielfach als ganz ungewiß beiseitegeschoben: »Das Spiel von Donaueschingen vom Ende des 15. Jahrhunderts offenbart in seiner eindeutigen Tendenz zur geschlossenen Form noch liturgische Haltung« (73). Doch bleibt die Arbeit interessant, auch wo man mit dem Verfasser nicht übereinstimmen kann.

Vom Ästhetischen behandelt auch Hans Ott die Einzelfiguren[55]). Er unterscheidet drei Arten von Personendarstellung: 1. die liturgische, wo die Einzelperson überhaupt noch nicht da sei; 2. die statuarische der Propheten und Fronleichnamsspiele und der von ihnen abhängigen Spiele, wozu er sonderbarerweise den Frankfurter Kreis rechnet; hier sei die Gestalt zeitlos unpersönlich; 3. die rollenmäßige, die sich zur charakterisierenden, individualisierenden entwickelt, und die am stärksten im niederdeutschen Drama hervortrete. Im Einzelnen ergeben sich vielfach Überspitzungen, doch im Ganzen erhalten wir eine interessante Übersicht.

Weit dilettantischer ist die Dissertation von Walther Müller über das verwandte Thema des schauspielerischen Stils[56]). Wesentlich benutzt er nur die im mittelalterlichen Drama doch so spärlichen Bühnenanweisungen; Archivmaterial wird ganz unberücksichtigt gelassen. Dazu sind eine große Anzahl von Dokumenten übersehen. So kommt ein völlig schiefes Bild zustande. Ganz phantastisch sind die Bühnenpläne.

Vom Ästhetischen sucht auch Ludwig Wolff die Spiele zu erfassen[57]). Seine Resultate sind lehrreich, seine Formulierungen manchmal recht gelungen, wenn auch gelegentlich etwas einseitig. In den einfachen Text wird zu viel hineininterpretiert.

Während diese Arbeiten allzusehr mit modernen Begriffen operieren, versteht es Rudolf Grieshammer, uns wirklich in die Welt des Mittelalters zu versetzen[58]). Wir verfolgen die Entwicklung von archaischer Einfachheit zu stärkerer Wirkung und Genauigkeit in den späteren Spielen. Der Realismus herrscht besonders in den Genreszenen und etwa in den Marterszenen Christi, die als *compassio* gesehen sind. (Könnte man sie nicht als Tendenz zur Grausamkeit interpretieren?) Die Verbürgerlichung zeigt sich in der Freude am Essen und Trinken. Der Mangel an Differenzierung im Sprachstil wird überzeugend dargelegt. Einzig die heiligen Begebenheiten heben sich von dem realistisch derben Hintergrund ab. Und in den Maria-Magdalenenszenen erkennt er Überbleibsel des höfischen Stils.

Dieser Frage des höfisch ritterlichen Einflusses auf das Drama ist eine neuere Studie von David Brett-Evans gewidmet[59]). Dabei kommt der Verfasser ganz richtig zu dem überwiegend negativen Resultat: »Den eigentlichen Kern dieses Dramas haben die weltlichen Elemente aus der Ritterzeit jedoch nicht berührt (67)«. Dennoch wird, oft etwas gewaltsam, alles herangezogen, was nur immer zu diesem Thema in Beziehung steht. Die Gestaltung von Fürsten und Rittern z. B., wie Pila-

[54]) Liturgische und volkstümliche Formen im geistlichen Spiel des deutschen Mittelalters. (Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung, hg. v. Schwietering 3) Münster: Aschendorff 1932.

[55]) Personengestaltung im geistlichen Drama des Mittelalters. Diss. Bonn. Bonn 1939.

[56]) Der schauspielerische Stil im Passionsspiel des Mittelalters. Diss. Greifswald 1926. (Form und Geist 1) Greifswald: Hans Adler 1927.

[57]) Die Verschmelzung des Dargestellten mit der Gegenwartswirklichkeit im geistlichen Drama des deutschen Mittelalters. DVjs. VII (1929) 267–304.

[58]) Sprachgestaltende Kräfte im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters. (Jenaer Germanistische Forschungen 16) Jena: 1930.

[59]) Höfisch-ritterliche Elemente im deutschen geistlichen Spiel des Mittelalters. Diss. Basel. Lahr: Ernst Kaufmann 1952.

tus, Herodes, die Grabwächter usw. scheinen mir nichts von dem Höfischen zu haben, das der Verfasser hier findet. Dagegen kann man ihm sicherlich folgen, wenn er der Verwandtschaft der Maria-Magdalenenszenen mit der höfischen Dorfpoesie, bzw. der niederen Minne nachgeht. Hier wäre auch die Musik heranzuziehen gewesen. Die Dissertation von A. Abert, die nicht eingesehen wurde (wir besprechen sie in dem Abschnitt über Musik) kommt von dieser Basis zu wichtigen Resultaten.

Zwei tüchtige Arbeiten suchen die Zusammenhänge zwischen den französischen und den deutschen Spielen zu untersuchen [60]). Auch hier ist das Ergebnis wesentlich negativ. Niedner freilich glaubt – und hier folgt er der unverläßlichen, längst diskreditierten Arbeit von Maurice Wilmotte – in Frankfurt, Donaueschingen, selbst in Redentin an französischen Einfluß; seine Untersuchung gibt dafür aber keine Handhabe. Goodman dagegen kann nahezu alle Gleichheiten der Spiele auf gemeinsame theologische Quellen zurückführen. Der Wert beider Arbeiten liegt in der einleuchtenden Gegenüberstellung der nationalen Traditionen.

2. Das liturgische Drama

a) Der Stoff

Wenn wir unser Blickfeld noch stärker einschränken auf die frühe Periode des geistlichen Dramas, so kommen wir hier endlich in ein Gebiet, wo seit dem Wirken Creizenachs eine große Masse neuen Materials und auch reiche neue Ergebnisse zusammengetragen worden sind. Es ist in erster Linie die verdienstliche Forschung des bedeutenden amerikanischen Gelehrten Karl Young, der wir diese neue Fülle verdanken. Sein Buch 'The Drama of the Medieval Church' wird noch lange das grundlegende Handbuch für jeden Forscher des geistlichen Dramas bleiben [61]). Das Buch ist zu allererst eine Gesamtausgabe aller überwiegend lateinischen Dramen oder dramatischen Formen, die in der Kirche ihren Ursprung hatten. Wer die reiche Mannigfaltigkeit dieser Formen, die außerordentliche Quantität dieser Dokumente übersieht, dem erscheint es allerdings erstaunlich, daß es hier gelungen ist, eine fast absolute Vollständigkeit zu erreichen. Nur ganz wenige Ergänzungen werden wir weiter unten nachtragen können. Young aber bietet weit mehr als eine bloße Kompilation von Texten. Um den Ursprung richtig zu erfassen, wird zunächst ein für den Laien höchst wertvoller Überblick über die liturgischen Gebräuche der mittelalterlichen Kirche gegeben; sodann wird das Wachstum von Trope und Sequenz aus ersten Anfängen bis zur vollen Entwicklung verfolgt; und schließlich dringen wir zum Drama selbst vor. In allen seinen Manifestationen wird es in logischer Reihenfolge von den allereinfachsten embryonischen Formen bis zu den vollausgetragenen Spielen vorgeführt. Daß in dieser »logischen« Reihenfolge, in diesem gelegentlich ein wenig allzu großzügigen Übergehen des Historischen, eine gewisse Schwäche liegt, haben wir an dem Beispiel Stumpfls gesehen, der eben aus dem mißverstandenen Young seine These von der Rückentwicklung des Dramas ableitet. Von den verschiedenen Gesichtspunkten werden nun die Dokumente beleuchtet: das rein Sprachliche, die Handlung, das Ästhetische (hier freilich scheint mir Young gelegentlich zu weit zu gehen, indem er in manchmal ganz geringfügigen Ände-

[60]) Helmut Niedner: Die deutschen und französischen Osterspiele bis zum 15. Jahrhundert. (Germanische Studien 119) Berlin: Eberling 1932. Hadassah P. Goodman: Original Elements in the French and German Passion Plays. Diss. Bryn Mawr 1944. Bryn Mawr 1951.

[61]) Oxford: The Clarendon Press 1933.

rungen bewußten ästhetischen Formwillen sieht), die Zusammenhänge der Dramen untereinander – obwohl Young es ablehnt »Stammbäume« zu kultivieren –, sie alle werden nach ihrer Wichtigkeit berücksichtigt und besprochen. Fast ganz unbeachtet gelassen – und das ist ein bedauerliches Versäumnis – ist die Musik. Young hat sicherlich recht, wenn er sagt: *the adequate editing and exposition of the music . . . might well require a separate treatise equal to the present one in extent* (I, xiv). Tatsächlich müßte der Veranstalter eines solchen Unternehmens die außerordentlichen Kenntnisse eines Young mit denen eines vorzüglichen Musikhistorikers vereinen. Dennoch vermißt man eine musikalische Beilage um so schmerzlicher, je mehr man sich die einzigartige Bedeutung der Musik gerade für das frühe Drama vergegenwärtigt. Die Ausgabe Youngs verführt allzu leicht, die Musik ganz unbeachtet zu lassen. Jedoch die Gesamtleistung Youngs ist dadurch nicht beeinträchtigt. Auf Grund sorgfältigster Vorstudien, unter gewissenhafter Anwendung einer vorzüglichen Editionstechnik ist hier ein Monumentalwerk entstanden, das in der Wissenschaft nicht so leicht seinesgleichen findet[62]).

Im Anschluß an Youngs Werk wollen wir kurz einige Ausgaben erwähnen, die Young in seinem Buch berücksichtigt hat. So ist eine Straßburger Dreikönigsfeier zweimal herausgegeben worden[63]). Neil C. Brooks hat eine späte Osterfeier aus Rheinau und eine Himmelfahrtsfeier ungewisser Provenienz veröffentlicht[64]). Richard Stapper macht uns mit Ostergebräuchen aus Münster und Kleve bekannt, Rafael Häne mit Osterfeiern aus Einsiedeln und Othmar Wonisch mit Osterfeiern aus St. Lamprecht[65]). Wertvolles ergänzendes Material für die Klosterneuburger Spiele gibt Leo Schabes[66]). Über das bekannte Osterspiel fällt die recht negative Bemerkung: »Es ist jedoch sehr fraglich, ob dieses Osterspiel in Klosterneuburg jemals aufgeführt wurde. In den liturgischen Büchern findet sich kein Hinweis auf dasselbe.« Zu nennen wäre hier endlich auch die klassische Ausgabe der 'Carmina Burana' durch Hilka und Schumann[67]). Zwar ist bisher der Band I, 3, der die Dramen und II, 3, der die Noten enthalten soll, noch immer nicht erschienen, doch bringt der Band II, 1 eine große Anzahl wichtiger Einzelheiten über die Handschrift, die Schreiber, die Verfasserschaft und vieles andere, was für die Benediktbeurer Dramen grundlegend ist.

---

[62]) Youngs Ausgaben sind getreu diplomatische Wiedergaben mit gelegentlicher Rücksichtnahme auf die Bequemlichkeit des Lesers, namentlich die Interpunktion ist modernen Gesichtspunkten angepaßt. Das großangelegte Werk war durch jahrzehntelange Forschung und durch eine Fülle von Einzelstudien Youngs vorbereitet. Man findet sie bequem bei Rudwin und bei Young selbst. Nicht bei Rudwin erwähnt ist Youngs Artikel: Dramatic Ceremonies of the Feast of Purification. Speculum V (1930) 97–102.

[63]) André Wilmart: L'ancien Cantatorium de l'église de Strasbourg. Colmar: Editions Alsatia 1928. Joseph Walter: Le mystère 'stella' des trois mages joué à la cathédrale de Strasbourg au XII[e] siècle, Archives Alsaciennes d'histoire de l'art VIII (1929) 39–50.

[64]) A Rheinau Easter Play of the Late Sixteenth Cetury. JEGP XXVI (1927) 226–236. Eine liturgisch-dramatische Himmelfahrtsfeier. ZfdA LXII (1925) 91–96.

[65]) Richard Stapper: Liturgische Ostergebräuche im Dom zu Münster. Zeitschr. f. vaterländische Geschichte u. Altertumskunde LXXXII (1924) 19–51. Ders.: Mittelalterliche Ostergebräuche der Stiftsherren zu Kleve. Römische Quartalschrift f. christl. Altertumskunde u. f. Kirchengeschichte XXXV (1927) 171–182. Othmar P. Wonisch: St. Lamprechter Osterfeiern u. dramatische Zeremonien der Palmweihe. St. Lamprechter Quellen u. Abhandl. I (1928) 7–29. Rafael Häne: Einsiedelns geistliche Spiele. Schweizerische Rundschau XXV (1925/6) 277–291. Felix Scholz: Ein neues Osterleis von der Wende des 15. zum 16. Jahrh. ZfdPh. LIII (1928) 49–54 behandelt 'Krist, der ist erstanden'.

[66]) Alte liturgische Gebräuche u. Zeremonien an der Stiftskirche zu Klosterneuburg. Klosterneuburg: Volksliturgisches Apostolat 1930.

[67]) Alfons Hilka und Otto Schumann: Carmina Burana. Heidelberg: Carl Winter I, 1. II, 1 1930, I, 2 1941.

Wichtiger als diese Schriften sind einige wenige Dokumente, die Young übersehen hat oder die seitdem ans Licht gekommen sind. Übersehen hat Young vor allem das schon vor geraumer Zeit edierte Dreikönigsspiel aus Freiburg in der Schweiz – wir behandeln es unten in anderem Zusammenhang –, ferner ein Magierspiel und drei Fragmente eines Weihnachtsspiels aus Regensburg aus dem 12. Jahrhundert, die von B. Bischoff herausgegeben wurden[68]). Das Weihnachtsspiel hat besonderes Interesse, da es eine gewisse Ähnlichkeit mit den Benediktbeurer Spielen zeigt. Ein bisher unbekanntes Dokument aus Klosterneuburg hat Hermann Maschek herausgegeben, und Otto Meyer bietet ausführliches Material, das interessante Streiflichter auf die Religionsgeschichte wirft[69]). Die Kenntnis von neuen Schweizer Denkmälern verdanken wir Albert Carlen[70]). Ein Ordinarium aus Sitten enthält eine sehr einfache *visitatio*, eine dramatische Palmsonntagfeier sowie eine *stella*, die eine starke Ähnlichkeit mit der in Besançon überlieferten aufweist. Von Carlen hören wir, daß ähnliche Dreikönigsfeiern auch in anderen Orten desselben Kantons begangen wurden. Wenn wir noch die verwandte Feier aus Freiburg in der Schweiz und seiner Umgebung dazunehmen, so sehen wir, daß dieser Typ offenbar eine recht weite landschaftliche Verbreitung hatte, die sich auf große Teile des südlichen und westlichen Alpengebietes erstreckte. Ferner überliefert uns Carlen ein Rituale, ursprünglich aus Konstanz, das neben einer dramatischen Palmprozession eine einfache *visitatio* enthält. Wohl das wertvollste Material seit Youngs Buch hat uns Heinrich Sievers zugänglich gemacht[71]). Er veröffentlicht einen Text aus Gandersheim und eine besonders interessant entwickelte *visitatio* aus Braunschweig, interessant vor allem auch deswegen, weil sie mit ihren reichhaltigen Regiebemerkungen einen selten klaren Einblick in die Bühnendarstellung gewährt. Auch vom musikalischen Standpunkt ist sie ergiebig. Der Herausgeber kommt am Schluß zu dem Ergebnis, »daß eine Schematisierung in die drei Entwicklungsstufen nach Lange aus musikalischen Gründen unhaltbar ist . . .« (65)

b) Deutung

Wir haben uns im letzten Abschnitt mit Arbeiten befaßt, deren Bedeutung wesentlich darin beruht, daß sie das bei Young gegebene stoffliche Material erweiterten und ergänzten. Nun müssen wir uns mit Studien beschäftigen, die der Deutung dieses Bildes gelten. Youngs Sammlung und seine früheren Forschungen haben die älteren Darstellungen geklärt und grundsätzlich bestätigt, die das geistliche Drama langsam herauswachsen sahen aus der Liturgie der Kirche. Die ungeheure Masse des Materials erlaubt es, diesen Entwicklungsgang in allen Einzelheiten aufs genaueste zu verfolgen und so hier einmal das einzig-

[68]) Regensburger Beiträge zur mittelalterlichen Dramatik und Ikonographie. Historische Vierteljahrsschrift XXVII (1932) 509–522. Später gibt Bischoff ein interessantes Beispiel für das Nachwirken exegetischer Literatur auf die Personengestaltung im geistlichen Drama: Wendepunkte in der Geschichte der lat. Exegese im Frühmittelalter. Sacris Erudiri VI (1954) 228/9. Ferner: Ein Magierspiel im mittelalterlichen Würzburg. Die Mainlande (Schweinfurter Tagebl.) III. N. 19 (24. Dez. 1952) 73–75.

[69]) Ein Beitrag zur Geschichte des mittelalterlichen Dramas. Neophilologus XXII (1936) 63–69. Krist, der ist erstanden. Fränkische Blätter f. Gesch.forsch. u. Heimatpflege, Beilage z. 'Fränkischen Tag' II Bamberg 15. April 1950. N. 7, S. 25–28.

[70]) Das Ordinarium Sedunense u. die Anfänge der geistlichen Spiele im Wallis. Blätter aus der Walliser Geschichte IX (1943) 349–373 (Festschr. z. 75. Geburtstag v. Mgr. Dr. D. Imesch). Das Oberwalliser Theater im Mittelalter. Schweizerisches Arch. f. Volksk. XLII (1945) 65–111.

[71]) Die lateinischen liturgischen Osterspiele der Stiftskirche St. Blasien zu Braunschweig. Diss. Würzburg 1935. Berlin: Triltsch & Huther 1936.

artige Geheimnis der Geburt eines literarischen Phänomens in allen seinen Regungen zu belauschen und zu enträtseln. Trotzdem treffen wir immer wieder auf Bestrebungen, diese wohlgegründeten Erkenntnisse auszulöschen oder zu verdunkeln. Wir haben schon von Stumpfls eigentümlichen Theorien gesprochen. In seinem Gefolge müssen weitere Arbeiten genannt werden. Heinz Reinhardt gibt zwar zu, »Versuche wie Stumpfl mögen bezweifelt werden«, meint aber dann doch, »Quem quaeritis sagt doch über den wirklichen Ursprung und die Wesenheit (was immer das bedeuten mag) nichts aus«[72]. Er schließt auf vorgeschichtliches Drama aus Andeutungen und Überlieferungen innerhalb des mittelalterlichen Spiels (die ich nicht finden kann) und aus volkskundlichen Erkenntnissen und Vergleichungen mit anderen Kulturen etwa in Afrika, Australien und Asien. (Er möge es dem philologisch geschulten Literarhistoriker verzeihen, wenn er nicht so leicht wie der Verfasser über Jahrhunderte und Kontinente hinwegspringen kann.) Mit Stumpfl setzt sich auch eine Arbeit von R. Pascal auseinander[73]. Pascal lehnt Stumpfls Theorie im ganzen ab, er glaubt aber an sekundäre heidnische Einflüsse vor allem auf die Salbenkrämerszene. Eine solche Erklärung dieser Szene hat gewiß manches für sich, ich glaube freilich hier eher noch an das Wirken der *clerici vagantes* (Carmina Burana).

Nicht nur deutsche Kommentatoren haben sich von nationalen Gefühlen in ihrer Interpretation bestechen lassen, auch Italiener versuchten, das liturgische Drama als Produkt ihres Heimatlandes zu beanspruchen. Maria Sofia de Vito »widerlegt« den französischen Ursprung (St. Gallen erscheint bei ihr übrigens als französische Ortschaft), indem sie auf gewisse Diskrepanzen zwischen dem *quem quaeritis* und neu entdeckten italienischen Dokumenten hinweist[74]. Die Quellen müssen also Responsorien und Antiphone der römischen Liturgie gewesen sein. Es ist aber bezeichnend, daß die italienischen Dokumente, die wir haben, gering an Zahl sind und auch vielfach abseits der Entwicklung zu stehen scheinen. In ähnlicher Weise leitet Fernando Liuzzi das Drama aus den Responsorien ab[75].

Endlich haben auch die Iren ihre nationalen Ansprüche angemeldet. Tutilo, der bedeutende Dichter und Komponist der Tropen, war Ire, und also, meint Flood W. Grattan, ist das liturgische Drama irischen Ursprungs[76]. Daß Tutilo seine Anregungen aus Nordfrankreich erhielt, wo auch die wichtigsten frühen Feiern herstammen, stört diesen Hypothetiker weiter nicht.

Auch die Tätigkeit der *clerici vagantes* hat man versucht zum entscheidenden Moment bei der Entstehung des liturgischen Dramas zu machen. Nun ist es gewiß möglich, daß diese genialen Taugenichtse besonders in der späteren Periode einen starken Einfluß ausübten, aber, wie das Oscar Cargill tut, auf sie oder die »jongleurs« die ganze Entwicklung zurückzuführen, geht nicht an[77]. Mit Recht ist sein Buch einer vernichtenden Kritik unterzogen worden, zumal da er auch einen großen Teil der einschlägigen Literatur ganz übersieht[78].

[72]) Über den Ursprung des Dramas. Die Pforte III (1951/2) 339–347.

[73]) On the Origins of the Liturgical Drama of the Middle Ages. MLR XXXVI (1941) 369–387.

[74]) L'origine del dramma liturgico. (Biblioteca della Rassegna XXI) Milano: Societa anonima 1938.

[75]) L'espressione musicale nel dramma liturgico. Studi Medievali II (1929) 74–109.

[76]) Irish Origin of the Officium Pastorum. The Month CXXXVIII (1921) 545–549. The Irish Origin of the Easter Play. The Month CXLI (1923) 349–352.

[77]) Drama and Liturgy. (Columbia University Studies in English and Comparative Literature), New York: Columbia U. Press: 1930.

[78]) JEGP XXX (1931) 433–439.

Ernster sind zwei Arbeiten, die Young persönlich zurückzuweisen unternahm. Joseph Klapper sucht auf Grund einer Breslauer Feier und von Dokumenten aus Jerusalem einen östlichen Einfluß zu konstruieren[79]). Young zeigt, daß die Entwicklung umgekehrt verlaufen ist, daß die Kreuzfahrer ihre Feiern nach dem heiligen Lande mitbrachten und daß die Dokumente in Jerusalem auf diese Weise zu erklären sind. Endlich hat George R. Coffman die Nikolausspiele aus den in der Kirche gesungenen Historien abgeleitet[80]). Young legt dar, daß diese Historien ganz undramatisch waren und sieht die Entstehung aus anderen liturgischen Stücken, die direkt aus der Legende schöpften.

Dringen wir endlich aus dem Dornengestrüpp unfruchtbarer Polemik zu Werken von bleibender Bedeutung. Auch für das liturgische Drama ist neben und seit Young viel Wertvolles erarbeitet worden. Den allerfrühesten Anfängen geht H. F. Müller nach, indem er die Entwicklung der Tropen und Sequenzen in klarer und übersichtlicher Weise verfolgt[81]). Zuerst verpönt als *psalmi idiotici*, wird der Weg für sie frei, als unter Karl dem Großen sich der Eifer nur mehr gegen den Gebrauch der Vulgärsprache und gegen inkorrektes Latein wendet.

Wohl die bedeutendste Entdeckung auf diesem Gebiet seit Young bezieht sich ebenfalls auf die frühe Periode. Young hatte schon nachgewiesen, daß sich das Drama erst entwickeln konnte, nachdem man die *visitatio*-Trope aus der Messe herausgelöst und sie der weniger streng gebundenen Matutinfeier angegliedert hatte. Young hatte die Frage, warum die Verlegung vorgenommen wurde, offen gelassen; Jude Woerdeman gibt eine durchaus überzeugende Erklärung[82]). Die klösterliche Matutinfeier, besonders die der Klöster nördlich der Alpen, enthielt eine Verlesung der Schrift, welche die römische Liturgie nicht kannte. Auf verschiedenen Synoden wird versucht, die römische Liturgie allgemein durchzuführen. Doch erst auf der Synode zu Winchester gelingt dieses Vorhaben vollständig; und zwar wird dabei, wie an Hand der *regularis concordia* klargelegt wird, die *visitatio*-Trope als Substitut für die Verlesung eingesetzt. Dies also ist der Grund für die Verlegung; hierin mögen wir auch die Erklärung dafür finden, daß in Italien das frühe liturgische Drama nicht so blühte und auch später vielfach eine andere Entwicklung genommen hat.

Neben dem Übergang von der dramatischen Trope zum Osterspiel ist auch die Entstehung des Passionsspiels von besonderer Bedeutung. Die alte Theorie, die dieses Drama aus dem Planctus ableitet, wird von Hardin Craig entschieden abgelehnt[83]). An Hand des großen Benediktbeurer Passionsspiels sieht er vielmehr in Maria-Magdalena- und Lazarusspielen den Ursprung zu dieser Erweiterung. Es bleibt zu fragen, ob der Planctus nicht wenigstens sekundär auf die Passionsspiele stark eingewirkt hat. Zu ganz anderen Ergebnissen kommt nämlich Walther Lipphardt[84]). Er weist auf den starken Zusammenhang der Klagen

---

[79]) Der Ursprung der lateinischen Osterfeiern. ZfdPh. L (1923) 45–58, dazu The Home of the Easter Play. Speculum I (1926) 71–86.

[80]) A Note Concerning the Cult of St. Nicholas at Hildesheim. The Manly Anniversary Studies 269–275. Chicago: The U. of Chicago Press-1923. Dazu: Concerning the Origin of the Miracle Play. Ebenda 254–268.

[81]) Prehistory of the Medieval Drama. Zeitschrift f. roman. Philol. XLIV (1924) 544 bis 575.

[82]) The Source of the Easter Play. Orate Fratres XX (1945/6) 262–272.

[83]) The Origin of the Passion Play. Missouri University Studies XXI (1946) 83–90, ferner: English Religious Drama of the Middle Ages. Oxford: The Clarendon Press 1955.

[84]) Studien zu den Marienklagen. PBB LVIII (1934) 390–444; Altdeutsche Marienklagen. Die Singgemeinde IX (1933) 65–79; Marienklagen und Liturgie. Jahrbuch f. Liturgiewissenschaft XII (1932) 198–205.

mit der Liturgie insbesondere in den Antiphonen. Die Liturgie ist im Gegensatz zu den Evangelien »lebendiges Jetzt«. Nur die Karfreitagsfeier ist Erinnerung, denn sie hat keine Messe, sondern die *adoratio crucis*. Die drei Marien sind vielleicht schon bei der *depositio* anwesend gewesen, wenn auch stumm. Jedenfalls sind die meisten Marienklagen mit Osterspielen verbunden, und in vielen Fällen treten hier alle drei Marien auf. Die Arbeiten geben auch eine recht brauchbare Bibliographie. Zu den Marienklagen ist sonst nur noch zu nennen ein Artikel im 'Verfasserlexikon' von L. Wolff mit lückenhafter Bibliographie und ohne wesentlich Neues, und Anmerkungen und Verbesserungen zur Ausgabe der 'Bordesholmer Marienklage' von Hans Teske[85]).

Volkstümliche Einflüsse wurden oft in übertriebener Weise für die Nikolausspiele angenommen, besonders von Stumpfl und seinen Anhängern. Demgegenüber weist Karl Meißen nach, daß der Nikolauskult von Italien ausgeht und eindeutig christlich ist[86]). Im übrigen erscheint die Nikolauslegende in dramatischer Form nur in Frankreich oder in späterer Zeit. Meißen geht jedoch zu weit und wird darum von Meuli im 'Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens' zurückgewiesen[87]).

Unter der ungeheuren Masse liturgisch dramatischer Dokumente ist eines, das durch seinen einzigartigen Charakter von jeher besonderes Interesse erregt hat; der Tegernseer 'Ludus de Antichristo'. Abseits von der festen Tradition des geistlichen Dramas, wohl am sichersten die Schöpfung eines einzelnen Autors, bietet es dem Forscher eine Anzahl von herausfordernden Problemen. Die erdrückende Überfülle dieser Problematik und ihrer Literatur wurde von Anton Dörrer im 'Verfasserlexikon' zusammengestellt[88]). Es ist freilich bedauerlich, daß Dörrer dabei Youngs Handbuch ganz übersehen hat, denn hier finden wir wieder (II, 369–396, 496–500) nicht nur eine mustergültige Textausgabe, sondern auch eine klare, vorsichtige Darstellung der wesentlichen Probleme. Außerdem hat Lotte Tabor den kulturellen Hintergrund und die Geschichte des Klosters Tegernsee verdienstvoll zusammengestellt[89]). Heinrich Meyer-Benfey sucht vor allem die Entstehungszeit festzulegen[90]). Mir scheint keine einzige seiner Deduktionen zwingend. Noch hypothetischer sind die Ausführungen von Karl Hauck[91]). Belege wie: *spectacula et diabolica figmenta, quemquam videre ludum exercentem, ludis et fabulis aut turpibus cantilenis occupari*(13) (diese Stellen sind in ihrer Vieldeutigkeit ganz nichtssagend) bringen ihn zu dem Postulat: »daß es vor der Entstehung einer kirchlichen Spieltradition bereits 'weltliche' Spiele gegeben haben muß« (12). Dies sollen insbesondere Schwerttanzspiele gewesen sein; und nun wird der Ludus zu einem Schwerttanzspiel umgedeutet, das auf Bestellung des kaiserlichen Hofes aus nationalpolitischen Gründen gefertigt worden sei: ein wahres

---

[85]) Marienklage, Bordesholmer. Verfasserlexikon III 247–250. Zur Bordesholmer Marienklage. Korrespondenzblatt des Vereins f. niederdeutsche Sprachforschung LVII (1950) 18/9.

[86]) Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande. (Forschungen zur Volkskunde 9–12) Düsseldorf: L. Schwann 1931.

[87]) V, 1744–1852 Berlin: Walter de Gruyter 1932/3. Über Meuli sprechen wir weiter unten ausführlicher.

[88]) III 87–185.

[89]) Die Kultur des Klosters Tegernsee im frühen Mittelalter. Diss. Göttingen. Bottrop i. W.: Wilhelm Postberg 1935.

[90]) Das mittelalterliche Antichristspiel. Preußische Jahrbücher CCXXXVIII (1934) 64–80.

[91]) Zur Genealogie und Gestalt des staufischen Ludus de Antichristo. GRM n. F. II (1951/2) 11–26.

Kartenhaus von Hypothesen. Überzeugender ist ein Versuch Wilhelm Kamlahs, die Zusammenhänge mit der Liturgie klarzustellen [92]). Der Ludus erscheint dabei als außerliturgisches Adventsspiel mit starken Anknüpfungen an die Liturgie des Quatembersamstags des Advents. Während die anderen Spiele vom traditionsgebundenen Stoff eingedämmt sind, kann im Ludus die Phantasie freier schalten. Drei Arbeiten von Karl Schultze-Jahde geben eine verläßliche populäre Einführung in das Werk [93]). Der Kuriosität halber sei ein Aufsatz von Werner Pleister erwähnt mit einem Bühnenplan, der freilich eher aussieht wie ein Fußballstadion als wie ein mittelalterliches Gebilde und, als weiteres Unikum, ein Buch von Paul Steigleder [94]). Es ist wirklich erstaunlich, was hier alles im Ludus gefunden wird: »Das Kierkegaardsche Paradox« (39), »Darstellung der völkischen Glaubenswirklichkeit«. Der Autor hofft, daß er »einen bescheidenen Beitrag geliefert hätte für die geistige Grundlegung unserer völkischen Weltanschauung, wenn (seine Studie) in ihrer Art die höchste Forderung unseres Führers erfüllt hätte: den Dienst an Volk und Nation« (74).

Zum Schluß nennen wir einige Arbeiten, die einen Gesamtüberblick über dieses Gebiet geben. Studien von Hennig Brinkmann und J. Schwietering, obwohl beide durch Young in manchen Einzelheiten überholt, sind noch immer mustergültig in ihrer Art [95]). Brinkmann beschreibt das Wesen des Dramas vorzüglich: »Selbstverständlich ist ... liturgische Dichtung im Mittelalter kein ästhetisch abgehobenes Gebilde ... Sie ist aber auch nicht zweckhafter Überlegung entsprungen ... Das Osterspiel ist geschaffen vielmehr aus dem Jubel der Glaubensgewißheit« (39). Schwietering betont – vielleicht allzusehr – das Zusammenwirken von *elevatio, depositio* und *visitatio* und sieht, an Nietzsche erinnernd, die Geburt auch dieser Tragödie aus dem Geiste der Musik. Auch Gabriel M. Liegey wendet sich gegen die These vom didaktischen Ursprung des Dramas und meint ähnlich wie Brinkmann: *»The liturgical drama was born of Faith«* [96]). George R. Coffman weist auf persönliche Beziehungen von Gandersheim zu anderen deutschen Klöstern und meint, daraus die Möglichkeit eines Einflusses der Hrotsvitha auf das geistliche Drama ableiten zu können [97]). Arbeiten von Mary Hatch Marshall und Arnoldo Rava wiederholen nur die Ergebnisse Youngs [98]).

Endlich sind noch Studien zu nennen, die sich mit der Darstellung der Dramen befassen. Max Herrmann untersucht den allerdings recht späten Eulenspiegel-

---

[92]) Der Ludus de Antichristo. Historische Vierteljahrsschrift XXVIII (1933/4) 53–87.

[93]) Zur Literatur über das Tegernseer Antichristspiel. ZfdPh. LVII (1932) 180–183; Zum Tegernseer Antichristspiel ZfDk XLVI (1932) 665–668; Das Tegernseer Antichristspiel (Eclogae Graecolatinae Fasc, 67) Leipzig: Teubner 1932.

[94]) Pleister: Die Aufführungsform des Ludus de Antichristo. Deutsches Volkstum XIV (1932) 122–126; Steigleder: Das Spiel vom Antichrist. Eine geistesgesch. Untersuchung. (Bonner Beitr. z. deutschen Philologie 6) Würzburg-Aumühle: Konrad Triltsch 1938.

[95]) Zum Ursprung des liturgischen Spieles. (Xenia Bonnensia / Festschr. z. fünfzigjährigen Bestehen des philol. Vereins) Bonn: Friedrich Cohen: 1929. Über den liturgischen Ursprung des mittelalterlichen geistlichen Spiels. ZfdA LXII (1925) 1–20. Wir verweisen noch einmal auf die schon erwähnten Arbeiten von Brinkmann (Anm. 44, 45).

[96]) Faith and the Origin of Liturgical Art. Thought XXII (1947) 126–138.

[97]) A New Approach to Medieval Latin Drama. Mod. Phil. XXII (1924/5) 239–271.

[98]) The Dramatic Tradition Established by the Liturgical Plays. PMLA LVI (1941) 962–991. Aesthetic Values of the Liturgical Drama. English Institute Essays 1950 89–115. Arnoldo Rava: Teatro Medievale / L'apparato scenico nelle visita delle Marie al sepolcro. Roma: 1939. Teatro Medievale / L'apparato scenico negli offici dramatici del tempo di natale, Roma 1940.

schwank und die dazugehörigen Illustrationen[99]). Seine Interpretation ist interessant, doch scheint mir das Material zu mager, als daß man daraus feste Schlüsse ziehen könnte. Neil C. Brooks ergänzt kurz seine frühere grundlegende Studie über den Gebrauch und die Lage des Sepulcrums in der Kirche[100]). Und Leopold Schmidt stellt verdienstlich die zeitgenössischen Darstellungen über das Volksdrama zusammen[101]).

3. Das religiöse Drama in der Volkssprache

Erscheint das lateinische liturgische Drama bei aller Buntheit doch als Einheit, so ist das Drama der Volkssprache, trotz der neuen nationalen Bindung, von einer überwältigenden Mannigfaltigkeit, die konsistent gliedernde Behandlung erschwert. Bei manchen Phänomenen empfiehlt sich geographische Gruppierung, aber meist zwingen starke gattungsmäßige Überschneidungen, die Entwicklung über das Gesamtgebiet zu verfolgen.

a) Die Prozessionsspiele

Eine Erscheinung, die in den letzten Jahrzehnten besonderes Interesse erregt hat, sind die Fronleichnamsspiele meist prozessionalen Charakters, so daß wir in diesem Zusammenhang auch die übrigen Prozessionsspiele berücksichtigen müssen. Für den religionsgeschichtlichen und kulturellen Hintergrund haben wir zwei vorzügliche Arbeiten von Peter Browe und Alois Mitterwieser, die ein klares Bild von Fest und Prozession zeichnen[102]). Samuel Sumberg stellt ferner die verwandten späteren Festprozessionen in einem lehrreichen Überblick zusammen[103]).

Die erste zusammenfassende Behandlung der gesamten deutschen Prozessionsspiele erhalten wir in einem Buch von Oskar Sengpiel[104]). Der Verfasser geht von der Hypothese aus, die Spiele entstammten den Prozessionen selbst. Die Prozessionen hätten lebende Bilder in sich aufgenommen, die sich zur Pantomime und schließlich zum vollen Drama entwickelt hätten. So nett diese Theorie erscheint, die von Sengpiel angewandte Methode ist bedenklich. Tatsächlich sind Pantomime und lebendes Bild in Fronleichnamsprozessionen erst aus dem 16. oder späten 15. Jahrhundert, volle Dramen dagegen aus weit früherer Zeit überliefert. So muß Sengpiel am Schluß seiner Studie mindestens zwei Entstehungsarten zulassen. Das Spiel aus Freiburg im Breisgau bleibt das einzige Beispiel, bei dem er seine Hypothese aufrechterhält. Sengpiel hat auch einen Teil der einschlägigen Literatur übersehen. Er ist daher von der Kritik hart angefaßt worden[105]). Er hat jedoch das Verdienst, als erster die Zusammenhänge erfaßt zu haben; und manches Detail seiner Darstellung bleibt bestehen.

---

[99]) Das Volksbuch vom Till Eulenspiegel als theatergeschichtliche Quelle. Neues Archiv f. Theatergeschichte I (1929) 1–54 (Schriften der Ges. f. Theatergesch. 39).

[100]) The Sepulcrum Christi and its Ceremonies in Late Medieval and Modern Times. JEGP XXVII (1928) 147–161.

[101]) Das deutsche Volksschauspiel in zeitgenössischen Zeugnissen vom Humanismus bis zur Gegenwart. (Deutsche Akademie der Wiss. zu Berlin, Veröffentl. des Instituts f. deutsche Volkskunde 7) Berlin: Akademie-Verlag 1954.

[102]) Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter. München: 1933. Geschichte der Fronleichnamsprozession in Bayern. München: Knorr & Hirth [1]1930, [2]1949.

[103]) Pageantic Festivals in Medieval and Renaissance Germany. GR XVIII (1943) 81–89.

[104]) Die Bedeutung der Prozessionen für das geistliche Spiel des Mittelalters in Deutschland. (Germanistische Abhandlungen 66) Breslau: Marcus 1932.

[105]) Deutsche Literaturzeitung XXXV (1934) 301–308.

Wie steht es nun mit dem Freiburger Spiel und Sengpiels These? Neil C. Brooks stellt in einer Studie, auf die wir unten näher eingehen, einige Irrtümer von Sengpiel richtig, bleibt aber für Freiburg bei Sengpiels Hypothese[106]). Anton Dörrer faßt im 'Verfasserlexikon' mit großer Genauigkeit alles zusammen, was bis dahin über das Spiel bekannt war, und weist auf eine gewisse Verwandtschaft mit dem Bozener Fronleichnamsspiel hin[107]). Ich selber bemühe mich schließlich, die Frage der Entstehung zu entscheiden[108]). Ein Gesamttext existiert erst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Dagegen sind »Umgangsordnungen« ohne deutliche Angabe eines gesprochenen Textes schon aus den Jahren 1515/16 vorhanden. Ferner sind frühe Textfragmente erhalten, die aber von Sengpiel als unabhängige Dramen ausgeschaltet wurden. Ich versuche nachzuweisen, daß diese Fragmente Rollenbücher sind, daß auch die »Umgangsordnungen« Hinweise auf gesprochenes Drama geben, daß sich starke Abhängigkeiten im Text wie in der Struktur von dem Bozener Fronleichnamsspiel zeigen. So schließe ich, daß das Bozener Spiel die Anregung gegeben hat, daß man von hier den Grundtext und auch die Idee des Spieles übernahm[109]).

In etwas späterer Zeit bestanden noch einmal Verbindungen zwischen Freiburg und Bozen. Eduard Hartl hat nämlich ein kurzes Osterspiel herausgegeben, das aus Regensburg überliefert ist und nahezu vollkommen aus Bozen entlehnt worden war[110]). Dieses Spiel findet man fast buchstabengetreu in dem späteren Text des Freiburger Dramas wieder.

Aus dem Vorhergehenden sehen wir, daß dem Bozener Spiel eine starke Bedeutung zukommt; wir besitzen es aber nur in späten Texten. Die Fülle dieses Materials hat Anton Dörrer uns in mehreren Studien vorgelegt. 1929 hat er zum ersten Mal auf das bis dahin unbeachtete Spiel hingewiesen[111]). Er sieht das Spiel aus drei Hauptteilen bestehen, die sich organisch aus den Ortsverhältnissen entwickelt hätten: die Passionsszenen zeigen ihre Herkunft aus der Tiroler Passion, die Märtyrerszenen entsprechen der lokalen Heiligenverehrung, die Szenen aus aus dem Alten Testament deuten auf eine Tradition, die dem Innsbrucker Fronleichnamsspiel nahekommt. Im 'Verfasserlexikon' hat dann Dörrer die erste umfassende Darstellung des Spieles gegeben[112]). Die frühesten Belege finden sich 1470 in Einträgen in den Ratsbüchern. Der älteste erhaltene Text aus dem Jahre 1543 ist außerordentlich fragmentarisch. Der älteste Gesamttext, von Dörrer selbst entdeckt, stammt aus dem Jahre 1590. Dörrer plante das gesamte reiche Material herauszugeben. Ein erster einleitender Band ist endlich zu Anfang des zweiten Weltkrieges erschienen[113]). Wir sehen hier wiederum, wie überwältigend

---

[106]) JEGP XXXII (1933) 141–171. [107]) I 732–768.

[108]) Die Anfänge des Theaters zu Freiburg im Breisgau. Diss. München. Freiburg i. B.: Jos. Waibel 1934. (= Zeitschr. des Freiburger Geschichtsver. 45).

[109]) Anton Dörrer hat in seinen unten angeführten Studien über Bozen meine Anschauungen weiter ausgebaut. Er legt dar, daß sich aus dem Freiburger Text die ursprüngliche Gestalt des Bozener Spiels rekonstruieren lasse. Bozen ist nämlich später stark verändert worden.

[110]) Das Regensburger Osterspiel und seine Beziehungen zum Freiburger Fronleichnamsspiel. ZfdA LXXVIII (1941) 121–132. Der Text ist in einer späteren Fassung von Joseph Poll wiederabgedruckt worden; Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXXIV (1950) 35–40, 108. Poll weiß weder von Hartls Ausgabe, noch von den Beziehungen zu Freiburg und Bozen.

[111]) Altdeutsche Karwochen- und Fronleichnamsspiele Südtirols im Zeitalter des Barock und Rokoko. Literaturwissenschaftliches Jahrb. der Görresgesellschaft III (1928) 86–131, IV (1929) 61–82.

[112]) I 698–730, V 231.

[113]) Bozener Bürgerspiele, Alpendeutsche Prang- und Kranzfeste. (Bibliothek des lite-

in ihrer Masse die Quellen für diese Spieltradition fließen. In dieser Arbeit wird die Bedeutung des Prangfestes besonders hervorgehoben, das wahrscheinlich aus vorchristlichem Kult hervorgegangen ist. Endlich sieht Dörrer in einem Aufsatz in 'Das neue Reich' als Ausgangspunkt des Fronleichnamsspiels, wie überhaupt des Tiroler Spielkreises die sogenannten Innsbrucker Spiele, die ja im benachbarten Neustift in Tirol aufbewahrt wurden[114]).

Wir kommen damit zu dem wichtigen Innsbrucker Fronleichnamsspiel. Seine Bedeutung beruht darauf, daß es als das einzige erhaltene Fronleichnamsspiel aus dem 14. Jahrhundert ganz allein das Anfangsstadium dieser Gattung darstellt. Trotzdem ist es wenig herangezogen worden. Die veraltete Ausgabe von Mone sollte endlich durch eine verläßliche moderne ersetzt werden[115]). Die einzige neuere Monographie über dieses Dokument von Dora Franke liegt nur in Maschinenschrift vor[116]). Franke zeigt, wie sehr das Innsbrucker Stück – mit seinem dogmatisch didaktischen Charakter und seinem Mangel an dramatischer Struktur in seinen Einzelszenen – an die Prophetenspiele erinnert. Dörrer in seiner Besprechung der Sengpielschen Studie rekonstruiert eine Aufführung in der Stiftskirche zu Neustift[117]). Freilich fehlt ein sicherer Beleg dafür.

Verwandt mit dem Innsbrucker Stück ist das Künzelsauer Fronleichnamsspiel. Auch dieses Dokument ist noch nicht genügend gewürdigt worden. Die einzige vollständige Ausgabe von Albert Schumann ist recht dilettantisch[118]). Auch hier wieder hat Anton Dörrer im 'Verfasserlexikon' in einer kurzen Darstellung die wichtigsten Tatsachen zusammengefaßt[119]).

Auch das Künzelsauer Drama führt uns in seiner Verwandtschaft zu einem weiteren Fronleichnamsspiel, einer Überlieferung aus Zerbst. Eine verläßliche Neuausgabe dieses Dokuments hat Willm Reupke veranstaltet[120]). Zum ersten Mal wird hier das gesamte Material verdienstvoll zusammengestellt und die Mundart eingehender untersucht. Dabei kommt Reupke zu dem überraschenden Ergebnis, daß, obwohl im Ganzen die Zerbster Sprache vorherrscht, wir doch einige Reime finden (besonders a–o), die mitteldeutschen Charakter anzudeuten scheinen.

Das späte Zerbster Spiel war zweifelsohne nur eine Prozession mit lebenden Bildern, begleitet von einem erzählenden Text. Eine ähnliche Aufführungsart glaubt Neil C. Brooks auch für das Ingolstädter Fronleichnamsspiel annehmen

---

rarischen Vereins in Stuttgart 291) Leipzig: Hiersemann 1941. Wir hören neuerlich zu unserem großen Bedauern: »Dem Erscheinen des Textbandes stehen einstweilen noch große Schwierigkeiten entgegen.« Bozener Fronleichnamsspiele und Südtiroler Umgangsspiele. ZfdA LXXXV (1955) 313–322. Wir hoffen, daß diese Schwierigkeiten nicht unüberwindbar sind.

[114]) Die Ursprünge der Tiroler geistlichen Spiele. Das neue Reich XIV (1931/2) 929 bis 931. Andere Arbeiten Dörrers über das Bozener Fronleichnamsspiel sind: Die Bühne des Bozener Fronleichnamsspiels von 1714. Der Schlern IX (1928) 184/6. Sigismund Miller und Elias Baurschmidt. Der Schlern XII (1931) 209–213. Mittelalterliche Mysterienspiele in Tirol. Archiv für das Studium der neueren Sprachen CLXIV (1933) 161–177, CLXV (1934) 6–10.

[115]) In der 'Deutschen Literatur in Entwicklungsreihen' war eine solche Ausgabe geplant. Sie ist aber nicht zustande gekommen.

[116]) Das Innsbrucker Fronleichnamsspiel. Diss. Marburg 1921. (In Maschinenschrift.)

[117]) Deutsche Literaturzeitung XXXV (1934) 301–308.

[118]) Das Künzelsauer Fronleichnamsspiel vom Jahre 1479. Oehringen: Hohenlohesche Buchhandlung 1926.

[119]) I 768–773.

[120]) Das Zerbster Prozessionsspiel 1507. (Quellen zur deutschen Volkskunde 4) Diss. Greifswald. Berlin: Walter de Gruyter 1930.

zu müssen, mit dem er uns in einer vorzüglichen Textausgabe bekannt macht[121]). Brooks weist auch eindeutig nach, daß das Spiel eine Dramatisierung einer bei Pfister in Bamberg 1462 gedruckten *biblia pauperum* darstellt, also aus dem späten 15. Jahrhundert stammt.

Ganz einzigartig in seiner Form ist das sogenannte Egerer Fronleichnamsspiel. Hier ist das Leiden Christi ganz in den Mittelpunkt gerückt; zudem finden wir keinerlei prozessionale Charakteristika. Das hat Creizenach dazu verleitet, das Spiel den Passionsspielen einzureihen, und auch Dörrer hat es unter dieser Gattung in einem kurzen bibliographisch wertvollen Artikel im 'Verfasserlexikon' besprochen, während wir im selben Werke eine zweite Behandlung des Dokumentes unter den Fronleichnamsspielen finden[122]). Demgegenüber ist festzuhalten, daß das Egerer Archivmaterial den Charakter des Fronleichnamsspiels unzweideutig festlegt. In einem ganz unbeachteten Artikel hat Karl Siegl dieses Material verdienstvoll zusammengetragen[123]). Siegl unterrichtet uns auch über die Geschicke der Handschrift, die 1858 von einem Egerer Finanzkommissär dem germanischen Museum in Nürnberg »geschenkt« wurde. Eine Dissertation von Anton Klitzner untersucht den Sprachstand des Spieles, insbesondere die Vokale[124]). Einige Widersprüche werden allzu leicht als »mitteldeutscher Einfluß« erklärt. Es wäre zu untersuchen gewesen, ob an diesen Stellen an Übernahme aus anderen Spielen zu denken ist.

Ein anderes Dokument, das ebenfalls in dieser Gruppe eine Sonderstellung einnimmt, freilich nicht durch Bühnenform sondern Gehalt, ist das Dreikönigsspiel von Freiburg in der Schweiz. Einen ausführlichen Bericht einer späten Aufführung dieses Spiels erhalten wir in einem Aufsatz von Oskar Eberle[125]). Bisher hatte man angenommen, daß die Tradition dieses Spieles bis ins Mittelalter zurückreiche; nun ergibt sich aus den Auszügen aus Freiburger Stadtbüchern, die Albert Büchi veranstaltete, daß diese Auffassung irrig ist[126]). Bis 1521 fehlt jede Erwähnung des Dreikönigsspiels, obwohl das ganze 15. Jahrhundert hindurch andere geistliche Dramen genannt werden. So dürfen wir die Entstehung des Spieles kaum wesentlich vor der Mitte des Jahrhunderts ansetzen.

Es ist dies die Zeit, in der sich auch das Sternsingen im deutschen Sprachgebiet durchsetzt. Man hat auch diesen Brauch ins frühe Mittelalter verlegen wollen, ja man hat ihn sogar als Auswuchs eines heidnischen Kultes zu erklären gesucht. Demgegenüber weist nun Hans Moser nach, daß er erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts aufkommt[127]). Nicht nur fehlen bis dahin alle Belege, sondern die ersten Hinweise zeigen deutlich, daß es sich hier um etwas Neues handelt. Herbert Wetter versucht andererseits die Umzüge mit dem Perchtentag in Verbindung zu bringen[128]).

---

[121]) An Ingolstadt Corpus Christi Procession and the Biblia Pauperum. JEGP XXXV (1936) 1–16.

[122]) III 738–741 und I 730–732.

[123]) Das Egerer Fronleichnamsspiel. Unser Egerland XXXV (1931) 33–39. Einiges davon erschien schon in Mitteil. des Ver. f. Gesch. der Deutschen in Böhmen XXXIII (1895) 229–234.

[124]) Vokalismus der Reime im Egerer Fronleichnamsspiel. Diss. Wien 1920. (Ungedruckt.)

[125]) Das Freiburger Dreikönigsspiel. Jahrbuch der Gesellschaft f. schweizerische Theaterkultur III (1930/1) 35/6.

[126]) Literarhistorische Notizen aus den Freiburger Manualen und Seckelmeisterrechnungen. Freiburger Geschichtsblätter XXVIII (1925) 223–232.

[127]) Zur Geschichte des Sternsingens. Bayerischer Heimatschutz XXXI (1935) 19–31.

[128]) Heischebrauch und Dreikönigsumzug im deutschen Raum. Diss. Greifswald. Wiesbaden: 1933.

Noch sind einige Orte zu nennen, von denen wir nur die Nachrichten von Spielen, nicht die Texte haben. Rektor Spoo überliefert uns Belege von Fronleichnamsaufführungen aus Trier zu Anfang des 16. Jahrhunderts[129]). Das Material zu einer Ausführung Christi am Fronleichnamstag in Wien hat Maria Capra zusammengestellt[130]). 1481 ist der erste sichere Nachweis; das Drama wurde später auf einen anderen Tag verlegt, um die kirchliche Prozession nicht zu sehr zu beeinträchtigen. Eine Klage Mariae am Grabe ist ebenfalls aus Wien überliefert, aber aus späterer Zeit und ohne prozessionalen Charakter. Belege für Umzüge mit »Figuren« aus Burghausen und Deggendorf gibt Hans Moser[131]).

Wohl die gehaltvollste Behandlung der Prozessionsspiele ist eine Arbeit von Neil C. Brooks[132]). Er beginnt mit einer Rubrizierung der Spiele in acht verschiedene Gruppen. Die einzelnen Dokumente werden sodann durchgenommen. Von Zerbst weist er nach, daß die Darstellungen während der Prozession stattfanden. Er macht uns bekannt mit einem bisher unbeachteten Dokument: dem Fronleichnamsspiel von Biberach. Für die Vorführungen in Friedberg widerlegt er die Annahme, daß es sich hier um gesprochenes Drama gehandelt habe. Für Künzelsau legt er überzeugend dar – gegenüber Sengpiel und Schumann – daß es als Prozessionsspiel an einem Tag an drei verschiedenen Stationen gespielt wurde.

Die Ergebnisse aller dieser verdienstlichen Arbeiten habe ich dann versucht zusammenzufassen, und zugleich habe ich angestrebt, eine befriedigende Erklärung der Entstehung und Entwicklung der Spiele zu gewinnen[133]). Ausgehend vom liturgischen Drama suchte ich in der frühen Form nach möglichen prozessionalen Keimen, einerseits in primitiveren Fassungen der Epiphanienspiele, andrerseits auch in den Prophetenspielen mit ihrem Mangel an zeitlicher Einheit. Das Innsbrucker, das älteste Fronleichnamsspiel scheint einfach ein erweitertes Prophetenspiel zu sein. So kam ich zu dem Ergebnis, daß die prozessionale Bühnenform aus dem Gehalt der Dramen entstand und daß der Unterschied zwischen dieser Form und der Simultanbühne der Passionsspiele kein zufälliger ist.

b) Die Osterspiele

Die zweite Gruppe, die den Übergang vom liturgischen Drama deutlich zeigt, die Osterspielgruppe, ist weit verstreuter in der geographischen Verteilung und unterschiedlicher in der Varietät der Formen. Das Spiel, das die stärkste Beachtung gefunden hat, ist das sogenannte Redentiner Osterspiel. Eine verläßliche Ausgabe besorgte Willy Krogmann[134]). Freilich meint er: »Eine Vereinheitlichung der in der Handschrift regellos und ohne lautliche Bedeutung durcheinandergehenden Schreibungen war . . . geboten« (8); und »es wurde überall dort geändert, wo die Überlieferung eine ursprüngliche Fassung erkennen ließ.« Dem letzten Grundsatz kann man sicherlich eine gewisse Berechtigung nicht absprechen. Arbeiten von Gabriele Schieb und Albert Leitzmann bringen kleinere Ergänzungen, und Wolf-

[129]) Mysterienspiel in Trier im Mittelalter. Trierische Heimatblätter II (1923) 32.

[130]) Das Spiel der Ausführung Christi bei St. Stephan in Wien. Jahrbuch der Gesellschaft f. Wiener Theaterforschung 1945/6 116–157. Wien: Gerlach & Wiedling 1946.

[131]) Der Drachenkampf in Umzügen und Spielen. Bayerischer Heimatschutz XXX (1934) 45–59.

[132]) Processional Drama and Dramatic Processions in Germany in the Late Middle Ages. JEGP XXXII (1933) 141–171.

[133]) Die geistlichen Prozessionsspiele in Deutschland. (Hesperia 22) Baltimore: Johns Hopkins U. Press 1947.

[134]) Das Redentiner Osterspiel. (Altdeutsche Quellen H. 3) Leipzig: Hirzel 1937.

gang Stammler veranstaltet eine Auswahlausgabe für den Laien [135]). Von den vielen Übertragungen erwähnen wir nur diejenige ins Englische von A. E. Zucker, die mit Geschick und Genauigkeit ausgeführt ist [136]). In der Einleitung übernimmt Zucker einen eigenen älteren Aufsatz über die Bühnenform des Dramas, eine interessante, aber etwas hypothetische Rekonstruktion [137]). Aufsätze von Willy Krogmann und Ulrich Steinmann behandeln problematische Einzelszenen des Dramas [138]). Und Gustav Rosenhagen interpretiert das Dokument als ein Spiel von den Widersachern Christi und analysiert in glaubwürdiger Weise die verschiedenen Schichten der Tradition [139]). Die Lösung für das vielumstrittene Problem der Herkunft des Spieles hat durch Hellmut Rosenfeld eine ebenso überraschende wie unwiderlegbare Lösung gefunden [140]). Das Drama muß in Lübeck selbst gespielt worden sein. Wenn die Teufel gerade Lübecker in die Hölle holen, kann das kaum anders ausgelegt werden. Es sollte jetzt möglich sein, den genauen Aufführungsort nachzuweisen und eine eingehende Bühnenrekonstruktion vorzunehmen.

Ein anderes Spiel, das als zeitlich erstes ganz deutsches Osterspiel eine bedeutende Stellung einnimmt, ist das Spiel von Muri. Wir haben davon eine mustergültige Ausgabe von Friedrich Ranke [141]). Ranke war auf zwei neuentdeckte Bruchstücke dieses fragmentarischen Dokuments aufmerksam gemacht worden und hat diese mit dem übrigen Text zuerst als Aufsatz, dann separat ediert. Die Ausgaben differieren in den Rekonstruktionen und sind daher beide einzusehen. Rankes Ausgabe – geradezu ein ästhetischer Genuß – führt nur Interpunktion und Worttrennung ein, »der möglichst genaue Abdruck« ist sonst sein Prinzip. Rankes Bühnenplan dagegen bleibt hypothetisch und sein Argument, daß »eine Aufführung in der Kirche gewiß nicht mehr in Frage« kommt (20), scheint mir anfechtbar.

Der Übergangsperiode gehört auch das sogenannte Maastrichter Passionsspiel an, nur daß es weit mehr in der Tradition steht, wie eine Studie von Philipp Hamacher deutlich macht [142]). Am stärksten verbunden ist das Spiel mit dem Kreuzensteiner Passionsspiel. Hamachers Ergebnisse sind: »daß Maastricht in die Frühzeit des deutschen geistlichen Dramas zu setzen ist, daß es in Aachen entstand . . . und daß es mit seinem nächsten Ableger, dem Kreuzensteiner Spiel, zur Aachener Gruppe zu vereinigen ist« (160). Demgegenüber hält Jos Smits van Waesberghe an Maastricht als Heimatort des Spieles fest, ohne freilich Hamachers Arbeit zu kennen [143]). Sein Hauptargument ist ein Ordinarium der Liebfrauenkirche aus dem 15. Jahrhundert, das Hinweise auf ein Osterspiel mit denselben Szenen enthält. Bei der nahen Nachbarschaft wäre es denkbar, daß in beiden Orten gespielt wurde.

---

[135]) Zum Redentiner Osterspiel. PBB LXX (1948) 295–303. Kleine Bemerkungen zum Redentiner Osterspiel. Niederdeutsche Mitteilungen IV (1948) 48/9 Mittelniederdeutsches Lesebuch. Hamburg: Hartung 1921.

[136]) The Redentin Easter Play. New York: Columbia U. Press 1941.

[137]) A Reconstruction of the Stagign of the Redentin Easter Play. GR XII (1937) 1–13.

[138]) Die zweite weibliche Rolle im Redentiner Osterspiel. ZfdPh. LIII (1928) 135–143. Der Weckruf des Michaels im Redentiner Osterspiel. ZfdPh. LVII (1932) 373–379.

[139]) Das Redentiner Osterspiel im Zusammenhang mit den geistlichen Spielen seiner Zeit. Jahrbuch des Vereins f. niederdeutsche Sprachforschung II (1925) 91–103.

[140]) Das Redentiner Osterspiel – ein Lübecker Osterspiel. PBB LXXIV (1952) 485–491.

[141]) Das Osterspiel von Muri. Aarau: Sauerländer 1944. Zum Osterspiel von Muri. ZfdA LXXX (1944) 71–82. Ein Artikel Rankes in den Jahresheften des Vereins schweizerischer Gymnasiallehrer LXXI (1943) war mir leider nicht zugänglich.

[142]) Untersuchungen zum Maastrichter Passionsspiel. Jahrbuch der philos. Fakultät in Marburg 1922/3 157–160. Diss. Marburg 1914.

[143]) Das Maastrichter Osterspiel / Beitrag zur Literatur der liturgischen Spiele. Kongreßbericht der internationalen Gesellschaft f. Musikwiss. IV Basel 1949 184/5.

Nordwestdeutschland war offenbar auch sonst nicht arm in der Tradition der Osterspiele. Mathias J. Mehs macht uns bekannt mit späten Nachrichten aus Trier und dem benachbarten Wittlich[144]). Vor allem sind hier aber zwei Texte aus Osnabrück zu nennen. Das eine, ein Fragment aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts, wurde von Konrad Dürre veröffentlicht[145]). Das andere, unverwandt damit, und etwa hundert Jahre jünger, von Hermann Breuer herausgegeben, ist ein vollständiges Spiel und steht wieder abseits von der Tradition[146]). Breuers Anschauung in der Einleitung, die Simultanbühne sei eine Art gefrorene Prozession scheint mir gewagt. Aus Ostdeutschland ist der einzige neue Text ein Fragment aus Breslau, herausgegeben von Joseph Klapper[147]). Interessanter ist die sogenannte Gundelfingersche Grablegung süddeutscher Herkunft. Der Text dieses Osterspiels wurde in Luzern unter den Papieren Renward Cysats gefunden. Daher hatte man früher angenommen, daß es die Frühstufe des Luzerner Passionsspiels darstelle. So glaubt z. B. Erika Mundt in einer Marburger Dissertation, das Spiel sei bis 1532 in Luzern gespielt worden[148]). Demgegenüber bewies M. B. Evans, der große Kenner der Luzerner Tradition, daß kein textlicher Zusammenhang der beiden Spiele vorliege und daß das Datum 1494 nicht auf Luzern passe, da gerade in diesem Jahr dort keine Aufführung stattfand[149]). Dieselbe Auffassung wurde noch einmal von Anton Dörrer zum Ausdruck gebracht[150]). Inzwischen ist durch einen Zufallsfund das Problem restlos geklärt worden. Adolf Reinle, der sich mit der Heiligenverehrung in dem nordschweizerischen Städtchen Zurzach am Rhein beschäftigt hatte, erkannte in Gundelfinger einen Kanonikus dieses Ortes[151]). Er verfolgte diese Entdeckung weiter, und es ergab sich, daß sämtliche im Rollenverzeichnis genannte Namen die Zurzacher Bürger sind. Durch Handschriftenvergleich erwies Reinle ferner, daß der Text mit Gundelfingers eigener Hand geschrieben ist. Diese Ergebnisse veröffentlichte Reinle zusammen mit einer vorzüglichen diplomatischen Neuausgabe des Textes.

Endlich möchte ich hier noch einen neueren Fund einreihen, der nur ein Einzelstück aus dem Gehäuse des Osterspiels darstellt; das sogenannte Melker Salbenkrämerspiel. Die Herausgeber Curt Bühler und Carl Selmer halten es für ein abgeschlossenes Spiel[152]). Mir scheint, der Text ist nicht vollständig. Er endet mit den ersten Worten des immer wieder in Osterspielen verwandten *Heu nobis internas mentes,* also einer Übergangszeile zu einem nun folgenden Osterspiel. Ich möchte die Handschrift als einen Vagantentext ansehen, den diese unsteten Kumpane nach

---

[144]) Vom alten Wittlicher Osterspiel. Trierisches Jahrbuch 1951 77–83. Trier: Paulinus Verlag 1951. Wir erfahren von Mysterienaufführungen in Trier schon im 14. Jahrhundert. Ein von Kentenich überlieferter Bericht erzählt, wie ein Karthäuser in quodam ludo passionis Christi personam gesserat moestissimae matris. Mysterienaufführungen in Trier im Mittelalter. Trierische Heimatblätter I (1922) 155/6. Dazu kommen die schon erwähnten Aufführungen am Fronleichnamstag (Anm. 129). Alle diese Notizen sollten einmal auf ihre Beziehung zum Trierer Osterspiel untersucht werden.

[145]) Das Osnabrücker Osterspiel. Niedersachsen XXIV (1918/9) 300–306.

[146]) Das mittelniederdeutsche Osnabrücker Osterspiel. (Beiträge z. Gesch. u. Kulturgesch. des Bistums Osnabrück I) Osnabrück: Ferdinand Schöningh 1939.

[147]) Mitteldeutsche Texte aus Breslauer Handschriften. ZfdPh. XLVII (1918) 83–98. (Nicht bei Rudwin.)

[148]) Das Luzerner Spiel von Christi Tod und Grablegung. Diss. Marburg 1924 (Masch.).

[149]) Gundelfingers Grablegung and the Lucerne Passion Play. GR IV (1929) 225–236.

[150]) Verfasserlexikon II 109/11.

[151]) Mathias Gundelfingers Zurzacher Osterspiel von 1494 'Luzerner Grablegung'. Innerschweizerisches Jahrbuch f. Heimatkunde XIII/IV (1949/50) 65–96.

[152]) The Melk Salbenkrämerspiel; an Unpublished Middle High German Mercator Play. PMLA LXIII (1948) 21–63.

Belieben in eine bodenständige Tradition einschalteten. Die Ausgabe ist ein vorzüglicher diplomatischer Abdruck mit reichem Material in Anmerkungen und Varianten.

Wir sind am Ende unserer Betrachtung des Osterspiels. Es ist bezeichnend, daß einige der wichtigsten Dokumente außer in der Textausgabe bei Hartl in unserer Periode keine eigene Behandlung gefunden haben.

c) Einzelthemen

Neben den Oster- und Fronleichnamsspielen sind andere Genera des Dramas nur durch vereinzelte Beispiele belegt. Am zahlreichsten sind die Weihnachtsspiele. Schon lange vor Stumpfl vertritt Joseph Klapper die Anschauung, daß hier »eine alte vorchristliche Kulturschicht überlagert und gewandelt worden ist durch den religiösen Vorstellungskreis des Christentums«[153]). Auch von Klapper werden nationalistische Töne ohne Grundlage, aber mit desto größerer Gewißheit angeschlagen. Der Mangel an Materie ist selbst bei der gründlichen, wenn auch etwas dürren Studie von Georg Bencker fühlbar[154]). Der Autor operiert ein wenig naiv mit dem Begriff »Verfasser« der Spiele, obwohl er selbst darlegt, wie die Spiele von Ort zu Ort weitergetragen wurden. Daß in Deutschland das Genus sich wesentlich erst in später Zeit formt und entwickelt, geht auch aus Arbeiten von Leopold Schmidt hervor[155]). Besonders gilt dies von der spezifisch deutschen Abart, den Kindelwiegenspielen, wie eine Studie von L. Berthold eindringlich darstellt[156]). Er unterscheidet die Dreikönigsspiele, die aus frühmittelalterlicher Quelle stammen und international sind, und die spätmittelalterlichen, rein deutschen Kindelwiegenspiele. Berthold sieht eine eigene Feier als Ursprung dieser Szenen, die jedoch erst im 14. oder 15. Jahrhundert entstanden seien. Arbeiten von Dörrer enthalten wertvolle bibliographische Zusammenstellungen[157]).

Neben den Weihnachtsspielen geben Ereignisse aus dem Leben Mariä den Stoff zu verschiedenartigen Dramen. Das Innsbrucker Mariä-Himmelfahrtsspiel unterzog Franz Ebbecke einer philologischen Untersuchung[158]). Er kommt zu dem Ergebnis, daß die Sprache des »Dichters« wie des »Schreibers« – zwei für das geistliche Drama sehr zweifelhafte Begriffe – identisch sei mit der des in der gleichen Handschrift enthaltenen Osterspiels, es ist die Sprache des Bezirkes Schmalkalden.

Auch bei einem anderen Marienspiel hatte man gleich einen Verfasser, bei dem sogenannten Wolfenbüttler Sündenfall. Ein Akrostichon ergibt nämlich den Namen Arnold Immessen. Trotzdem findet Gustav Rosenhagen bezeichnenderweise Spuren eines »Bearbeiters« in seiner Studie über die Wolfenbüttler Spiele[159]). Er führt uns auch zu der durchaus glaubhaften Vermutung, »daß die Aufführung für ein weibliches Kloster bestimmt war, »und daß ferner »ein Marktplatz . . . der Platz des Spieles« gewesen sei. Die folgende Rekonstruktion der Bühne ist freilich recht hypothetisch. Für das Osterspiel werden brauchbare Verbesserungen der

---

[153]) Die deutschen Weihnachtsspiele. Pädagogische Warte XXXV (1928) 1179–1188.

[154]) Das deutsche Weihnachtsspiel. Diss. Greifswald. Berlin: Gerhardt 1933.

[155]) Zur Entstehung und Kulturgeographie der deutschen Hirtenspiele. Wiener Zeitschrift f. Volkskunde XXXVIII (1933) 101–107. Formprobleme der deutschen Weihnachtsspiele. (Die Schaubühne 20) Emsdetten: Heinrich Lechte 1937.

[156]) Die Kindelwiegenspiele. PBB LVI (1932) 208–224.

[157]) Verfasserlexikon IV 871–883 und 884–888.

[158]) Untersuchungen zur Innsbrucker Himmelfahrt Mariae. Diss. Marburg 1924. Marburg: Friedrich 1929.

[159]) Die Wolfenbütteler Spiele und das Spiel des Arnold von Immessen. Niederdeutsche Studien, Festschrift f. Konrad Borchling. 78–90. Neumünster: Karl Wachholz 1932.

alten Schönemannschen Ausgabe vorgeschlagen. Die Darstellung im 'Verfasserlexikon' von L. Wolff betont mit Recht, daß das Spiel die Geburt Mariä feiert[160]) Friedrich Krage, der vorher schon eine mustergültige Ausgabe des Spieles veranstaltet hatte, untersucht den Gebrauch der Hilfszeitwörter als Ausdruck des Futurums[161]).

Unter die Marienspiele gehört wahrscheinlich auch ein Dokument, mit dem uns Hermann Maschek bekannt gemacht hat[162]). Der Herausgeber nennt es eine Marienklage und glaubt es nach der Sprache auf das Prag des frühen 15. Jahrhundert festlegen zu können. Es wäre zu erwägen, ob es nicht ein Rollenbuch eines größeren Dramas darstellt.

Andere Einzelspiele werden einzig im 'Verfasserlexikon' kurz behandelt, so die Zehnjungfrauenspiele und das Juttaspiel durch Dörrer, die Dortheendramen durch Lotte Busse[163]).

Nur ein Legendenthema hat stärkere Beachtung gefunden: Die Figur des Theophilus. Die drei Texte dieses Stoffes sind seinerzeit schon von Robert Petsch mustergültig herausgegeben worden. Karl Plenzat betrachtet nun diese drei Dramen in einer umfassenden Behandlung des gesamten Theophilusstoffes[164]). Die sogenannte Helmstädter und Stockholmer Version werden als Lesedramen angesehen, die nach gespielten Theaterstücken angefertigt wurden. Die Ausführungen Plenzats ergänzt Robert Petsch, indem er die Dramen weitgehend von modernen ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet[165]). Das hat bei den Theophilusspielen stärkere Berechtigung als bei anderen, weniger bewußten dramatischen Schöpfungen des Mittelalters; aber etwas Gezwungenes, Unhistorisches liegt doch darin. Christian Sarauw versucht aus den drei Texten »kritisch« einen Urtext zu rekonstruieren, ein dillettantisches Unternehmen, das von Petsch mit Recht scharf zurückgewiesen wird[166]). L. Wolffs Zusammenstellung im 'Verfasserlexikon' bietet nichts Neues[167]).

Hierher gehört wohl auch die einzige deutsche Moralität aus der vorreformatorischen Periode, das sogenannte 'Münchner Spiel vom sterbenden Menschen'. Johannes Bolte hat dieses Werk herausgegeben, und ich habe zu zeigen versucht, daß eine ganze Szene des Dramas starke Abhängigkeit vom 'Ackermann aus Böhmen' aufweist[168]).

d) Die Passionsspiele

Mit den großen Passionsspielen kommen wir wieder zu umfassenden kompakten Traditionen, deren Entwicklung klar und übersichtlich ist und die auch meist

[160]) II 545–548.

[161]) Das Futurum bei Arnold Immessen. Niederdeutsches Jahrbuch LXII (1936) 134 bis 137.

[162]) Eine deutsche Marienklage aus dem 15. Jahrhundert. PBB LX (1936) 325–339.

[163]) IV 1130–1139, 56–62; I 448–452.

[164]) Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters. (Germanische Studien 43) Berlin: Eberling 1926.

[165]) Der Aufbau des Helmstädter Theophilus. Niederdeutsche Studien, Festschr. f. Konrad Borchling. 59–77. Neumünster: Karl Wachholz 1932. Die Vorspiele des Theophilusdramas. Niederdeutsches Jahrbuch LXV/VI (1939/40) 45–54. Ferner: ZfdPh. LIII (1928) 406–419.

[166]) Das Niederdeutsche Spiel von Theophilus. (Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab Historisk-Filologiske Meddelelser VIII 3) København: Høst 1923.

[167]) IV 431–433.

[168]) Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen (Bibliothek des literar. Vereins in Stuttgart 269/70) Leipzig: Hiersemann 1927. A Note on DER ACKERMANN AUS BOEHMEN and DAS MUENCHENER SPIEL VON 1510. MLN LXX (1955) 192–195.

eine hinreichende Behandlung erfahren haben. Der Südosten bietet in den sogenannten Tiroler Passionsspielen das reichste und interessanteste Material, das uns schon seit langem in einer vorzüglichen Ausgabe zugänglich ist. Auch hier hat Dörrer auf Grund seiner eingehenden Kenntnisse der lokalen Verhältnisse wertvolle Beiträge geliefert. Einen ersten Gesamtüberblick veröffentlicht er in der Zeitschrift 'Tiroler Heimat', den er später im 'Verfasserlexikon' durch eine Betrachtung der Gesamttradition auch der einzelnen Spiele ergänzte [169]). Im selben Werk werden von ihm auch die beiden Figuren ausführlich gewürdigt, die sich um die Tiroler Aufführungen besonders verdient gemacht haben: Vigil Raber und Benedikt Debs [170]). In zwei kurzen Notizen bringt er ferner Nachrichten über Spiele in Meran [171]). Nachrichten aus Hall, von Walter Senn zusammengestellt, bestätigen die frühere Annahme, daß die Tiroler Passion aus einem mit dem Innsbrucker Dokument verwandten Osterspiel hervorgegangen ist; bis 1456 werden die Aufführungen noch als Osterspiel, erst 1501 als Passionsspiel bezeichnet [172]). Andererseits steht eine Marienklage aus Innichen offenbar nicht im Zusammenhang mit dieser Tradition, wie eine kurze Note von E. Schröder nachweist [173]). Dagegen zeigt die Überlieferung aus Brixen, daß hier die traditionellen Spiele noch bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts fortdauerten [174]). Auf die Aufführungsform kommen wir später zu sprechen.

Auch die Texte des sogenannten Frankfurter Kreises sind schon im 19. Jahrhundert in brauchbaren Ausgaben veröffentlicht worden. Wiederum geben hier Aufsätze von Dörrer im 'Verfasserlexikon' einen guten Überblick über das Gesamtgebiet, wobei er hervorhebt, daß Baldemar von Petersweil, der mit der Frühstufe eng verknüpft ist, nur Organisator, nicht Verfasser des Spiels gewesen sein kann [175]). Auf diese Tatsache hatte schon Julius Petersen hingewiesen, in einem Aufsatz, auf den wir bei der Besprechung der Bühne noch eingehen werden [176]). Petersen weist auch nach, daß die Dirigierrolle, der älteste erhaltene Text, nur eine Erweiterung eines älteren Osterspiels darstellt. Diese Dirigierrolle zeigt auch starke Spuren der Abhängigkeit von einem epischen Text, der sogenannten Erlösung [177]). Nun hat R. M. S. Heffner dargelegt, daß diese Abhängigkeit sich nur auf die Dirigierrolle erstreckt und daß alle Übereinstimmungen mit den späteren Spielen durch die Vermittlung der Dirigierrolle erklärt werden müssen [178]). Als einen wichtigen textlichen Fund müssen wir das von Karl Brethauer veröffentlichte Fragment eines Passionsspiels ansehen, das sich im Einbanddeckel eines Fritzlarer Folio fand [179]). Das Bruchstück steht, wie Brethauer an Hand von sorgfältigen Textver-

---

[169]) Die Volksschauspiele in Tirol. Tiroler Heimat n. F. II (1929) 69–226. Verfasserlexikon III 741–835.

[170]) III 951–992, I 405–408.

[171]) Das Spiel vom jüngsten Gericht in Meran. Archiv f. das Studium der neueren Sprachen CLVII (1930) 69–71. Das Lasser Spiel vom eigenen Gericht. Der Schlern XVIII (1937/8) 164–170.

[172]) Aus dem Kulturleben einer süddeutschen Kleinstadt. Innsbruck: Tyrolea Verlag 1938. S. 119.

[173]) Zu einem Tiroler Passionsspiel. ZfdA LXXII (1935) 8.

[174]) Hermann Mang: Vom Altar zur Bühne. Der Schlern IX (1928) 501/2. Der Domgottesdienst in Brixen um 1550. Zeitschrift f. katholische Theologie LII (1928) 540–549.

[175]) I 155–158, III 712–726.

[176]) ZfdA LIX (1921/2) 83–126.

[177]) Der Text in mustergültiger Ausgabe in Deutsche Literatur, Reihe: Geistliche Dichtung des Mittelalters 6, hg. Friedrich Maurer. Leipzig: Reclam 1934.

[178]) Borrowings from the Erlösung in a 'Missing' Frankfurt Play. JEGP XXV (1926) 474–497.

[179]) Bruchstücke eines hessischen Passionsspiels. ZfdA LXVIII (1931) 17–31.

gleichungen nachweist, der Dirigierrolle am nächsten. Noch verdient ein Dokument der Frankfurter Gruppe besondere Erwähnung, das früher als Lesedrama angesehen wurde, das sogenannte Heidelberger Passionsspiel. Ernst Beutler macht es wahrscheinlich, auf Grund philologischer und anderer Gesichtspunkte, daß das Drama in Mainz zur Aufführung gekommen sein muß und gibt damit endlich auch diesem Dokument seinen geographischen Bezug[180]). Aufsätze über Bühnengestaltung und Musik werden wir später berücksichtigen.

Der dritte große Zyklus führt uns ins alemannische Sprachgebiet und umfaßt die Spiele von Luzern, Donaueschingen und Villingen. Von der Neuausgabe des Donaueschinger Textes durch Hartl haben wir schon gesprochen. Die Donaueschinger Tradition wird sonst einzig von Anton Dörrer im 'Verfasserlexikon' ausführlich und klar behandelt[181]). Das Luzerner Spiel ist mit dem Villinger das einzige Passionsspiel, das leider immer noch keine vollständige wissenschaftliche Ausgabe gefunden hat. M. B. Evans hatte eine solche Ausgabe geplant und vorbereitet, er ist aber vor Vollendung dieser Aufgabe gestorben. Er hat nur einen einleitenden Band veröffentlicht, der eine Überfülle des reichen Materials bietet[182]). Vorher schon hatte Evans den allerersten Teil des Textes mustergültig herausgegeben[183]). Er entschied sich wesentlich für diplomatischen Abdruck. Andere Aufsätze enthalten wichtige Einzelheiten. So wird eine Liste der Spieljahre zusammengestellt und die Tätigkeit von Renward Cysat stark kritisiert: seine allzu ehrgeizigen Pläne hätten das Spiel so stark geweitet, daß sie die Weiterentwicklung unmöglich machten[184]). In einem anderen Aufsatz behandelt Evans die philologisch genaue Benutzung der Fremdsprachen durch Cysat[185]). Endlich stellt er wieder an anderem Orte eine Liste der sämtlichen am Spiele beteiligten Bürger zusammen[186]). Die Kerngruppe von Bürgern, die das Spiel pflegten, war die Luzerner Bekrönungsbruderschaft; das Wirken dieser Vereinigung stellt Hans Dommann knapp und übersichtlich dar[187]). Die beiden wichtigsten Einzelpersönlichkeiten in der Luzerner Tradition, Hans Salat und Renward Cysat werden von Paul Cuoni und Anton Dörrer gewürdigt[188]). Endlich zeigt Franz Heinemann, wie die Tradition in der Luzerner Landschaft noch lange in verbäuerlichter Form weiterwirkte[189]).

Neben diesen drei großen Zyklen müssen wir uns noch eine Reihe von anderen teilweise älteren Traditionen denken, deren Texte verloren sind. So druckt z. B. E. Schröder einen Hinweis auf eine Eisenacher Passionsaufführung aus dem Jahre 1227 und aus Guben an der Neisse veröffentlicht Heinz Becker Nachrichten, die

---

[180]) Forschungen und Texte zur frühhumanistischen Komödie. (Mitteil. aus der Hamburger Staats- u. Universitätsbibl. n. F. 2) Hamburg: Staats- u. U.bibl. 1927. Wir erinnern uns, daß Rueff auch das rheinische Osterspiel nach Mainz verlegt hat (Anm. 52).

[181]) III 726–738.

[182]) The Passion Play of Lucerne, a Historical and Critical Introduction. (The Modern Language Association of America Monograph Series XIV) New York: MLA 1943.

[183]) The Passion Play of Lucerne. GR II (1927) 93–118.

[184]) Zur Geschichte des Luzerner Passionsspiels. Innerschweizerisches Jahrbuch f. Heimatkunde II (1937) 15–23.

[185]) A Medieval Pentecost – A Note on Foreign Languages in the Lucerne Passion Play. M XXX (1938) 153–156.

[186]) Beteiligung der Luzerner Bürger am Passionsspiel. Der Geschichtsfreund LXXXVII (1932) 304–335.

[187]) Die Luzerner Bekrönungsbruderschaft als religiöse Spielgemeinde. Das vaterländische Theater (Jahrb. der Ges. f. innerschw. Theaterkultur) III (1930/1) 304–335.

[188]) Hans Salat. Innerschweizerisches Jahrb. f. Heimatkunde III (1938) 68–73. Cysat, Renward. Verfasserlexikon I 387–396.

[189]) Die Rolle des Teufels bei den Auferstehungsspielen der Luzerner Landschaft. Innerschweizerisches Jahrb. f. Heimatkunde XI/II (1947/8) 117–136.

eine feste Passionsspieltradition von 1483–1519 belegen[190]). Die Reformation machte den Aufführungen ein Ende. Andere Hinweise finden sich in den besprochenen regionalen Werken. Solche Darstellungen waren sicherlich nicht vereinzelt.

4. Einzelprobleme

Wir haben in den vorigen Abschnitten das geistliche Drama im allgemeinen, nach seiner geographischen Verbreitung und endlich nach Einzelgruppen und Klassen besprochen; nun müssen Einzelprobleme wie die Musik, die bildenden Künste, die Bühnendarstellung, Einzelfiguren und Szenen behandelt werden.

a) Die Musik und das Drama

Mehrfach erwähnten wir schon die eminente Bedeutung der Musik namentlich für das Drama der Frühstufe und wie oft dieses Thema ganz übersehen worden ist. Die beste Gesamtbehandlung ist wohl die des Münchner Musikhistorikers Otto Ursprung im Handbuch der Musikwissenschaft[191]). Ursprung ist nicht nur ein vorzüglicher Kenner der Musikgeschichte, sondern hat auch eine feine Einsicht in die Entwicklung des Dramas. Er gibt eine verständliche Übersicht mit wertvollen bibliographischen Hinweisen. Eine statistische Zusammenstellung der geistlichen Dramen mit ihren Melodien veranstaltet Ernst August Schuler[192]). So verdienstvoll diese Arbeit auch ist, so schwer scheint es, sich durch die konfuse Organisation hindurchzuarbeiten. Einen populären Überblick verdanken wir Joe Smits van Waesberghe[193]). Transskriptionen einiger wichtiger Melodien machen dies Werk wertvoll. Eine kurze populäre Behandlung von Walter Lipphardt betont die Musik der Weihnachts- und Ostertrope, die wesentlich identisch sind[194]).

In das Detail der musikalischen Entwicklung führt uns eine vorzügliche Studie von Kathi Meyer[195]). Sie unterscheidet vier Typen. 1. Bei den neutestamentlichen Spielen stellen liturgische Kompositionen den Hauptteil an den Melodien. Der Text in der Volkssprache verwendet fertige Melodien, die von Liedern übernommen werden. 2. Die Legendenstoffe verhalten sich ebenso, so weit sie der Liturgie entstammen; sonst lassen sie weltlichen Einfluß erkennen oder verwenden das Rezitativ. 3. Dramen wie der Antichrist benutzen einfaches Rezitieren. 4. Dramen des alten Testaments zeigen in der Melodie Abstammung aus den Nocturnresponsorien. Zu ähnlichen Ergebnissen kommt Helmuth Osthoff[196]). Während die liturgischen Spiele auch musikalisch ihren kirchlichen Charakter zeigen, trete in den späteren Dramen das weltliche Element stärker hervor. Als Ausnahme wird das Erlauer Maria-Magdalenen-Spiel behandelt mit seiner »Tanzliedweise im ungeraden Taktmaß«. Osthoff veröffentlicht dann die sämtlichen Lieder mit Musik. In einem anderen Aufsatz betrachtet Osthoff das Alsfelder Passionsspiel, dessen Me-

[190]) Das Eisenacher Passionsspiel von 1227. ZfdA LXXV (1938) 120. Das Schultheater zu Guben. Sommerfeld: Mertsching 1931.

[191]) Die katholische Kirchenmusik. (Handbuch der Musikwissensch.) Potsdam: Athenaion 1931.

[192]) Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters. Diss. Basel 1940. Kassel: Bärenreiter 1951.

[193]) Muziek en Drama in de Middeleeuwen. Amsterdam: Bigot & van Rossum o. D.

[194]) Weihnachtsspiel und Liturgie. Die Singgemeinde VIII (1931/2) 34–46.

[195]) Über die Melodiebildung in den geistlichen Spielen des frühen Mittelalters. Internationaler musikhistorischer Kongreß (Beethoven-Zentenarfeier Wien 26. bis 31. März 1927) 145–148 Wien: Universal-Edition 1927.

[196]) Deutsche Liedweisen und Wechselgesänge im mittelalterlichen Drama. Archiv f. Musikforschung VII (1942) 65–81.

lodik »auf dem Boden der germanischen Choraltradition steht und sich teilweise – zumal in der Marienklage – weit von den Kirchentonarten entfernt«[197]). Für das Alsfelder Spiel konnte sich Osthoff auf die leider unveröffentlichte Dissertation von Karl Dreimüller berufen[198]). Inzwischen hat Dreimüller einzelnes daraus in einer Sonderstudie behandelt[199]). Im Gegensatz zu Osthoff sieht er »die weitaus größte Anzahl der Gesänge der Liturgie entnommen« (28), während allerdings die weltlichen Gesänge volkstümliche Tanzlieder sind. Der Tanz soll hier sündhaft erscheinen. Übrigens sind die schwierigeren lateinischen Gesänge ausschließlich den Hauptdarstellern oder dem Chor zugewiesen. Eine andere Studie Dreimüllers ist der Marienklage gewidmet, in der der deutsche Gesang vorherrsche; sie sei »mit der Trierer Marienklage verwandt«[200]). Die Marienklagen sind überhaupt musikalisch besonders interessante Erscheinungen. Anna Amalie Abert zeigt z. B., daß die Bordesholmer Marienklage neben liturgischen Melodien die große Tagweise Peter von Altenbergs und Walthers Kreuzfahrerweise nutzt[201]). »So hätte man hier ein Reservoir bisher unbekannter, in jener Zeit aber ausgesprochen bekannter minnesingerlicher Weisen vor sich« (105). Einen ähnlichen Zusammenhang mit weltlicher Dichtung sieht Arnold Geering für die Trierer Marienklage aus dem 14. Jahrhundert[202]). Die Versform sei die der Heldenliedstrophe (Nibelungenstrophe); und so meint Geering, auch die Melodie ginge auf die »sangliche Heldendichtung« zurück. Übrigens werden manchmal dieselben Weisen in einem Dokument an mehreren Stellen verwandt, wie Alfred Orel, z. B. vom Wiener Passionsspiel nachweist[203]). Im ganzen werden hier nur zehn Weisen benutzt. Noch einige andere Dokumente sind ganz kurz in Einzelstudien behandelt worden. E. Refardt stellt die musikalischen Angaben für Luzern zusammen, und Peter Wagner untersucht den Agnustropus am Schluß des Osnabrücker Osterspiels[204]).

b) Die bildende Kunst und das Drama

Trotz aller dieser wertvollen Arbeiten wird die Bedeutung der Musik für das geistliche Drama i. A. noch nicht genügend gewürdigt. Umgekehrt ist es bei der bildenden Kunst. Ähnlichkeiten der Motive, die leicht aus den Quellen abgeleitet werden können, verführen oft zu einer vorschnellen Annahme von Beeinflussung. Alfred Rohde z. B. bringt eine Reihe von hübschen Abbildungen, die aber, wie mir scheint, mit einer Aufführung nichts zu tun haben[205]). Ähnlich ist es bei den meisten Abbildungen der Denkmäler des Theaters[206]). Von Bild 5 z. B. wird ge-

[197]) Die Musik im Drama des deutschen Mittelalters: Deutsche Musikkultur VIII (1943) 29–40.

[198]) Die Musik des Alsfelder Passionsspiels. Diss. Wien 1936. (In Masch.)

[199]) Die Musik im geistlichen Spiel des späten deutschen Mittelalters dargestellt am Alsfelder Passionsspiel. Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXXIV (1950) 27–34.

[200]) Die Alsfelder Marienklage. Cäcilienvereinsorgan (Zeitschr. f. Kirchenmusik, Köln) LXIX (1949) 35–38.

[201]) Das Nachleben des Minnesangs im liturgischen Spiel. Die Musikforschung I (1948) 95–105.

[202]) Die Nibelungenmelodie in der Trierer Marienklage. Internationale Gesellschaft f. Musikwissenschaft, Kongreßbericht. Basel 1949. 118–121.

[203]) Die Weisen im Wiener Passionsspiel aus dem 13. Jahrhundert. Mitteilungen des Vereins f. Geschichte der Stadt Wien VI (1926) 72–97, Anh. 1/3.

[204]) Die Musik der Basler Volksschauspiele des 16. Jahrhunderts. Archiv für Musikwissenschaft III (1921) 199–219. Ein vierstimmiger Agnustropus. Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXVI (1931) 7–12.

[205]) Passionsbild und Passionsbühne. Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Malerei im ausgehenden deutschen Mittelalter. (Schöpfung / Beitr. zu einer Geschichte religiöser Kunst 10) Berlin: Furche-Kunstverlag 1926.

[206]) Mappe 9: Theater des Mittelalters. München: Piper & Co. o. D.

sagt, es »zeigt auch das erste Beispiel der Simultaneität. Der Engel hebt erst die Grabplatte und doch ist Christus bereits auferstanden.« Diese »Simultaneität«, die die Zeitfolge zusammenzieht, hat aber mit der räumlichen Simultanbühne gar nichts zu tun. So ein überzeitliches Nebeneinander konnte der Künstler bei einer Aufführung natürlich nicht beobachten. In ähnlich leichtfertiger Weise bringt August am Rhyn zwei Fresken aus Luzern mit dortigen Aufführungen zusammen [207]).

Diese übertriebene Verknüpfung von Kunst und Theater hat nun auch mehrfach eine scharfe Ablehnung gefunden. Z. B. weist Karl Künstle in seiner Ikonographie der christlichen Kunst die älteren Arbeiten von Male und P. Weber entschieden zurück [208]). Ähnlich ist auch die Einstellung von Albert Rapp in einer Münchner Dissertation [209]). Die grundlegendste Studie auf diesem Gebiet ist jedoch ein Aufsatz des Kunsthistorikers Wilhelm Pinder [210]). Pinder kommt zu dem Schluß: »Die Gestaltung wandert also aus der Seele des Mystikers durch die Schilderung des Epikers in die Hände des Bildners ... erst nachdem sie (dies) getan, folgt im Abstande der Regisseur des geistlichen Schauspiels« (162/63). Es ist erfrischend zu sehen, wie hier ein Kunsthistoriker endlich die These von der Abhängigkeit der Kunst vom Theater gründlich widerlegt. In ähnlicher Weise zeigt auch J. Schwietering, daß die Pietàgruppe älter ist als die Marienklage (Schionatulander) und begrüßt Pinders Aufsatz als befreiende Tat [211]). Ein paar hübsche Bilder bietet Carl Niessen in seinem kulturgeschichtlichen Atlas [212]).

c) Das Theater

Eng verwandt mit dem Verhältnis von Kunst und Drama ist das Problem der theatralischen Gestaltung. Wir werden hier mehrfach schon über das geistliche Drama hinausgreifen müssen und Fastnachtspiel und Humanistendrama mit einbeziehen. Grundlegende Resultate auf diesem Gebiete verdanken wir vor allem der geistvollen Interpretation von H.H.Borcherdt. In zwei Aufsätzen der frühen dreißiger Jahre stellt er die illusionslose Stilbühne Deutschlands der romanischen Bildbühne gegenüber [213]). »Erst durch die französischen Mysterienspiele, die mit Dekorationen arbeiten, bekommt das deutsche mittelalterliche Theater die Tendenz zur Illusionsbühne; erst durch den französischen und italienischen Humanismus wird die deutsche Schulbühne zur festen Raumgestaltung geführt.« In einer früheren Studie hatte Borcherdt den Renaissancestil untersucht [214]). Die Terenzbühne ist hier die »Grundlage für das internationale Schuldrama.« »Die Schauspielkunst will in erster Linie der Wortkunst zum Sieg verhelfen.« Diese Einzel-

---

[207]) Die wiederentdeckte Jost Pfyffer-Cloos Kapelle im v. Fleckenstein-Krus-Gartensaal des Hauses Bell am Weinmarkt mit Bezug auf die Osterspiele. Anzeiger f. schweizerische Altertumskunde XXIX (1927) 221–242.

[208]) Freiburg i. B.: Herder 1928.

[209]) Studien über den Zusammenhang des geistlichen Theaters mit der bildenden Kunst im ausgehenden Mittelalter. Diss. München 1932. Kallmünz: Michael Lassleben 1936.

[210]) Die dichterische Wurzel der Pietà. Repertorium f. Kunstwissenschaft XLII (1920) 145–163.

[211]) Mittelalterliche Dichtung und bildende Kunst. ZfdA LX (1923) 113–127.

[212]) Das Bühnenbild. Ein kulturgeschichtlicher Atlas. Bonn: Schroeder [1]1924, [2]1927.

[213]) Theater und bildende Kunst im Wandel der Zeiten. Euphorion XXXII (1931) 179–187. Das Problem des Nationalstils in der Theatergeschichte. Forschungen u. Fortschritte VIII (1932) 218/9.

[214]) Der Renaissancestil des Theaters. Halle: Niemeyer 1926. (Ferner in: Die Ernte, Abhandl. z. Literaturwiss. Franz Muncker zu seinem 70. Geburtstag.)

ergebnisse werden zusammengefaßt in Borcherdts Handbuch[215]). In seiner vorzüglichen, klaren Übersicht wird Borcherdts Werk für den Theaterhistoriker noch lange ein grundlegendes Buch bleiben.

Eine gute Ergänzung zu Borcherdts Forschung bilden die lehrreichen 'Studien zur deutschen Bühnengeschichte der Renaissance' von E. J. Eckardt[216]). Er zeigt, daß »die räumlichen Funktionen der sukzessionalen Technik« im geistlichen Drama bereits wirksam gewesen seien in den Wagenbühnen der Prozessionsspiele, in dem häufigen Besitzwechsel der Standorte und in dem neutralen Raum in der Spielmitte. Es sei doch fraglich, ob es in Deutschland wirklich eine Terenzbühne gegeben habe; eher sei an Mischformen zu denken. Die Fastnachtsspiele des 15. Jahrhunderts mit ihrer Revueform hätten i. A. überhaupt keine Bühne gehabt. In ähnlicher Weise sieht auch A. M. Nagler in der Bühne des 16. Jahrhunderts eine Mischform, die sich aus Humanistenbühne und Simultanbühne entwickelt habe[217]).

Auch Robert Stumpfl hat sich mit den 'Bühnenmöglichkeiten im 16. Jahrhundert' befaßt[218]). Er gibt zunächst eine unklare und nicht immer richtige Einteilung in acht Bühnentypen. Den grundlegenden Unterschied zwischen Simultan- und Sukzessionsbühne scheint er nicht verstanden zu haben, wenn er die Kölner Laurentiusbühne zur Simultanbühne machen will. Diesen Fehler hat schon Borcherdt richtiggestellt. Auch Stumpfls Ausfälle gegen die verdienstvolle ältere Studie von Pater Expeditus Schmidt sind meist ganz unberechtigt. Eine gute Bibliographie und eine nützliche Zusammenstellung der *termini technici* verleihen der Arbeit einen gewissen Wert; und er widerlegt überzeugend den prozessionalen Charakter der Lübecker Fastnachtsspiele.

Eine weitere Gesamtbehandlung unternimmt John William Kurtz in einer leider unveröffentlichten Dissertation[219]). Kurtz glaubt nicht, daß man bei den Aufführungen in der Kirche Podien verwendet habe außer bei Mezieres Marienspiel. In manchen Einzelheiten ist die Dissertation überholt; im ganzen gewährt sie einen guten Überblick. In einer anderen Studie versucht Kurtz eine Deutung des Bühnenplanes, der aus Donaueschingen überliefert ist[220]). Dieses langgestreckte Gebilde mit seiner scheinbaren Dreiteilung hat der Auslegung viel Schwierigkeiten bereitet. Auch Kurtz' Erklärung ist nicht überzeugend. Inzwischen hat nämlich A. M. Nagler das Verständnis des Planes wesentlich erhellt[221]). Überzeugend legt er dar, daß die Skizze für das Villinger, nicht für das Donaueschinger Spiel gemeint war, daß das rechte Drittel auf erhöhtem Podium zu denken ist, wie die Doppellinie im Plan andeutet, daß das vermeintliche Tor hier nur den Aufgang zum Podium darstellt, während das Tor links das Eintrittstor in den Hof des Benediktinerklosters angibt, in dem gespielt wurde; nur das Mitteltor behält szenische Bedeutung. Es bleibt nun einzig, den Plan in die Villinger Örtlichkeit genauer einzupassen und die Details des Schauplatzes näher zu bestimmen.

---

[215]) Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance. Leipzig: Weber 1935.

[216]) (Theatergeschichtliche Forschungen 41) Leipzig: Leopold Voss 1931.

[217]) Sixteenth Century Continental Stages. Shakespeare Quaterly V (1954) 359–370.

[218]) ZfdPh. LIV (1929) 42–80, LV (1930) 49–78.

[219]) Studies in the Staging of the German Religious Drama of the Late Middle Ages. Diss. Illinois 1932. (In Masch.)

[220]) An Interpretation of the Stage Plan of the Donaueschingen Passion Play. GR X (1935) 219–222.

[221]) Der Villinger Bühnenplan. JEGP LIV (1955) 318–331.

Im Zusammenhang mit der Bühnenentwicklung müssen wir nun auch auf Julius Petersens vorzügliche Studie über das ältere Frankfurter Spiel eingehen[222]). Er betrachtet zunächst kurz die Entstehung und Entwicklung der Frankfurter Tradition. Ursprünglich sei nur ein Osterspiel vorhanden gewesen. Für dieses Spiel rekonstruiert Petersen einen tentativen Plan in der Kirche. Umbauten machen es notwendig, das Spiel ins Freie zu verlegen, wo es sich zum Passionsspiel weitet. Dann ist es zu groß geworden, um in den engen Raum der Kirche zurückzukehren. Und nun folgt freilich hypothetisch eine so brillante wie überzeugende Rekonstruktion des Bühnenplans für die Dirigierrolle auf dem Römer. Im Anhang werden kurz die veränderten Verhältnisse der späteren Spiele angedeutet.

Neben Luzern, über das wir schon an anderer Stelle sprachen, ist die Tiroler Passion die einzige weitere Tradition, die eine sichere Rekonstruktion zuläßt. Auch hier besitzen wir einen alten Plan. Es ist das Verdienst Reinhold Nordsiecks, diesen Plan zum ersten Mal in korrekter Form reproduziert und eine Rekonstruktion auf Grund des gesamten Materials unternommen zu haben[223]). Doch fehlt es Nordsieck an lebendiger Anschauung, und so entsteht ein Bühnengebilde, das für die Aufführung eines komplizierten Dramas viel zu unzureichend ist. Ich habe dann eine Berichtigung versucht[224]). Als Bühnenraum wurde die gesamte Osthälfte der Kirche angenommen, die Sakristei als Requisitenraum einbezogen, die Tür zum Nordeingang des Chores als Höllentor gedeutet. Auf diese Weise wird bei dieser spätkirchlichen Aufführung eine starke Kontrastierung von Zuschauerraum und Bühne erzielt.

Andere Studien widmen sich Sonderfragen der Inszenierung. In zwei Aufsätzen sucht Roger Loomis zu beweisen, daß es schon im 12. und 13. Jahrhundert ein weltliches »Theater« gegeben habe[225]). Mir scheinen die Belegausdrücke: *histrionici, theatrum, ludus scenicus* ganz einfach Spielmannskunststücke anzudeuten. Der besondere Gedanke der »Hegung« des Theaters wird in mehreren Aufsätzen von Irene Seidel und Jost Trier entwickelt[226]). Aus einer Stelle im Alsfelder Passionsspiel folgern sie, daß der Spielraum sorgfältig umzäumt war. Das liturgische Spiel habe diese »Hegung« nicht gekannt. Wir müssen hinzufügen, auch im späteren Drama ist sie sicher nicht allgemein.

Die mit diesem Thema verwandte Frage nach der Bedeutung des Bühnenraums hat ebenfalls mehrfache Behandlung gefunden. Robert Kümmerlen unterscheidet zwischen zentrischem und axialem Typ und rechnet das Drama des Mittelalters dem zweiten Typ zu[227]). Eine Dissertation von Heinz Beisker, auf zu magerem Material aufgebaut, macht recht leichtfertige Unterscheidungen zwischen Raum als Erscheinung und Raum als Funktion[228]). Verständnisvoll dagegen ist eine kurze Stu-

[222]) Aufführungen und Bühnenplan des älteren Frankfurter Passionsspiels. ZfdA LIX (1921/2) 83–126.

[223]) Der Bühnenplan des Vigil Raber; ein Beitrag zur Bühnengeschichte des Mittelalters. M XXXVII (1945) (M. B. Evans Number) 114–129.

[224]) The Staging of the Bozen Passion Play. GR XXV (1950) 178–195.

[225]) Some Evidence for Secular Theatres in the Twelfth and Thirteenth Centuries. The Theatre Annual 1945 33–43. Were there Theatres in the Twelfth and Thirteenth Centuries. Speculum XX (1945) 92–98.

[226]) Mummenschanz. Forschungen und Fortschritte XXV (1949) 36–39. Zur Hegung des mittelalterlichen Theaters. Studium Generale V (1952) 18–27. Zaun und Mannring. PBB LXVI (1942) 232–264. Hegung des Theaters. Forschungen und Fortschritte XXIII (1947) 205–207. Spiel. PBB LXIX (1947) 419–462.

[227]) Zur Ästhetik bühnenräumlicher Prinzipien. Diss. München. Ludwigsburg: Schmoll & Häussermann 1929.

[228]) Wandlungen der bühnenmäßigen Wirkungsmittel entwicklungsmäßig dargestellt an der Epoche des geistlichen Theaters. Diss. Greifswald 1930. Greifswald: Hartmann 1931.

die von Willi Fleming [229]). Ein flächiges Rechteck sei aus visuellen wie akustischen Gründen die gegebene Bühnenform. »In die Breite, aber ebenfalls schmal erstreckt sich die Simultanbühne des Mittelalters, wie sie in dem beim Donaueschinger Spiel liegenden Plan erhalten ist.« Dasselbe gelte für die Terenzbühne der Schulen und Universitäten. Die einfache symbolhafte Bühne wird dann mit dem in Italien entwickelten Schauraum kontrastiert. Die Entwicklung des Zuschauerraums hat nur eine recht fehlerhafte Behandlung durch Werner Gabler gefunden [230]). Dagegen wurde die Beleuchtungstechnik gut und verläßlich von Johannes Bemmann zusammengestellt [231]). Von Anfang an hatte man einfachere Effekte. Während man in Frankreich und Italien schon früh starke Lichtwirkungen ausbildet, bleibt Deutschland darin noch bis ins 16. Jahrhundert weit zurück. Den Gebrauch des Vorhangs bespricht Robert Strumpfl in einer Arbeit über die Aufführung von Brunners Tobias. [232]) Er glaubt, daß die Verwendung der Vorhänge hier mittelalterlicher Provenienz sei. Mir ist nicht bekannt, daß das geistliche Drama in Deutschland Vorhänge benutzte, außer vielleicht in Bozen. Ich sehe hier humanistischen Einfluß. Mit der Schauspielkunst befassen sich H. Knudsen und Willi Fleming [233]). Knudsen meint, die geistlichen Dramen und auch die Fastnachtsspiele kennten nur grobe Mimik und Gestik, die Nuance setze erst viel später ein. Fleming sieht in der Schauspielkunst eine Synthese aus Mimischem und Magischem und weist das geistliche Drama vorzüglich in den zweiten Bereich.

Das grundlegende Buch über die Kostümkunde ist Max von Boehns 'Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit' [234]). Boehn zeigt vorzüglich, in welcher Weise die kirchlichen Gewänder für die liturgischen Dramen herangezogen wurden. Noch in späteren Dramen benutzt man sie für die heiligen Figuren und gibt ihnen somit auch äußerlich einen stilisierten Charakter, während man sonst Individualisierung anstrebt. Boehn betont den Unterschied zwischen den verschwenderischen französischen Kostümen und den einfachen deutschen. Joseph Gregors 'Das Bühnenkostüm' hat hübsche Bilder [235]).

Zur Kostümkunde gehört natürlich auch das Maskenwesen. Die vorzügliche Behandlung von Meuli im 'Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens' übergeht das Drama fast vollständig [236]). Er leitet die Masken wesentlich aus Seelenkult und Totenkult ab. Auch Stumpfl hat eine ältere Studie den Masken gewidmet [237]). Sie seien im geistlichen Drama nur in Ausnahmefällen verwendet worden. Dagegen hätten die Darsteller der Fastnachtsspiele Masken getragen. (Das ist für Nürnberg nachweislich unrichtig, sonst unwahrscheinlich). Hilde Emmel untersucht die Masken aus Salzburg und Tirol [238]). Sie glaubt, daß die Masken

---

[229]) Das Raumproblem des Theaters. Studium Generale V (1952) 28–37.

[230]) Der Zuschauerraum des Theaters. (Theatergesch. Forsch. 44) Leipzig: Leopold Voss 1935.

[231]) Die Bühnenbeleuchtung vom geistlichen Spiel bis zur frühen Oper als Mittel künstlerischer Illusion. Diss. Leipzig. Leipzig: Thomas & Hubert 1933.

[232]) Thomas Brunners 'Tobias' und Georg Rollenhagens Bühnenbearbeitung. ZfdPh. LVII (1932) 157–177.

[233]) Schauspielkunst. Reallexikon III 163/4. Das Wesen der Schauspielkunst. Rostock: Hinstorff 1927.

[234]) Berlin: Bruno Cassirer 1921.

[235]) (Wiener szenische Kunst II) Zürich: Amalthea 1925.

[236]) V 1744–1852 (Handwörterbücher z. deutschen Volkskunde I) Berlin: Walter de Gruyter 1922/3.

[237]) Schauspielmasken des Mittelalters und der Renaissancezeit. Neues Archiv f. Theatergeschichte II (1930) 1–79.

[238]) Masken in volkstümlichen deutschen Spielen. (Deutsche Arbeiten der U. Köln 10) Jena: Eugen Diederich 1936.

durch das Nikolausspiel in das geistliche Drama eingedrungen seien. Aus einem Beleg aus Sterzing schließt sie, daß die weiblichen Rollen alle mit Masken gespielt wurden. Das ist wenig glaubhaft.

Zwei Sonderthemen können wir am besten hier kurz erwähnen. In einem Aufsatz habe ich die Entwicklung des Wortes »figur« skizziert [239]). Ursprünglich Symbol für die Gestalt Christi, bezeichnet es dann besonders die Szenen aus dem alten Testament, später die Spiele selbst und wird dann auch auf die Szenerie übertragen. H. Knudsen gibt eine vorzügliche Einführung in die Entwicklung des Theaterzettels [240]). Er sieht seinen Ursprung in der Selbstvorstellung des Schauspielers und in der Ankündigung des Praecursors oder Proclamators. 1466, bei einer Hamburger Passionsaufführung, findet sich der erste Beleg für einen geschriebenen Theaterzettel; der erste gedruckte Theaterzettel wurde 1520 bei einer Rostocker Aufführung verwandt.

d) Einzelfiguren, Einzelszenen

Zum Abschluß unserer Diskussion der geistlichen Spiele wollen wir kurz die Arbeiten zusammenstellen, die Figuren, Motive und Szenen behandeln. Kain und Abel werden von Auguste Brieger vom Ideell-Gehaltlichen betrachtet, was zu etwas einseitigen Resultaten führt, während Jacob Rothschild an diesem Stoff ausführt, wie »die große Einheit des heilsgeschichtlichen Zusammenhangs . . . sich immer mehr zu Gunsten einer Emanzipation der einzelnen biblischen Stoffe« lockert [241]). Gute Stoffsammlungen geben Renata von Stoephasius über die Gestalt des Pilatus, Jacques R. Breitenbucher über die Judasgestalt [242]). Eine Arbeit von Wilhelm Emrich über Paulus übersieht fast alle deutschen Paulusszenen [243]). Pater Heinrich Tapper und Fritz Cullmann zeigen die Entwicklung der Figur des Petrus im Drama, wobei das komische Element von Cullmann aus dem Zufall und dem Spieltrieb erklärt wird [244]). Hans Carl Holdschmidt stellt die jüdischen Figuren in den geistlichen Spielen zusammen und sieht in ihnen allen Ernstes eine Entwicklung zum »Judenhaß der deutschen Volksseele« [245]). Erich Krüger sucht die Hinweise anderer Forscher auf die komischen Szenen »zu einem abgerundeten Gesamtbild zusammenzufassen«, übersieht aber wichtige Einzelszenen [246]). In einer anderen Arbeit findet er die niederdeutschen Spiele sinnfälliger und konkreter als

---

[239]) Die Bedeutung des Wortes figur im geistlichen Drama Deutschlands. GR XXI (1946) 3–8.

[240]) Reallexikon III 356/7.

[241]) Kain und Abel in der deutschen Dichtung. (Stoff- u. Motivgesch. der deutschen Lit. 14) Berlin: Walter de Gruyter 1934. Kain und Abel in der deutschen Literatur. Diss. Frankfurt. Würzburg: Handelsdruckerei 1933.

[242]) Die Gestalt des Pilatus in den mittelalterlichen Passionsspielen. Diss. Berlin. Würzburg: Triltsch 1938. Die Judasgestalt in den Passionsspielen. Diss. Ohio State U. 1934. (In Masch.) Hier wäre zu nennen: Hermann Maschek: Die Christusgestalt im Drama des Mittelalters (Vorträge und Abhandl. der Österr. Leoges.) 1932. Die Arbeit war mir leider nicht zugänglich.

[243]) Paulus im Drama. (Stoff- u. Motivgesch. der deutschen Lit. 13) Berlin: Walter de Gruyter 1934.

[244]) Die Gestalt des Petrus in der Literatur des ausgehenden Mittelalters und des 16. Jahrhunderts. Diss. Frankfurt. Limburg: Limburger Vereinsdruckerei 1935. Der Apostel Petrus in der älteren deutschen Literatur mit besonderer Berücksichtigung seiner Stellung im Drama. (Gießener Beitr. z. deutschen Philol. XXII) Gießen: Münchow 1928.

[245]) Der Jude auf dem Theater des deutschen Mittelalters. (Die Schaubühne 12) Emsdetten: Heinrich Lechte 1935.

[246]) Die komischen Szenen in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters. Diss. Hamburg. Hamburg 1931.

die oberdeutschen [247]). W. T. H. Jackson glaubt in den Soldaten des geistlichen Dramas den Einfluß der professionellen *joculatores* zu erkennen, die vom Mimus abstammten, und so wirke indirekt auch die Palliata nach [248]). In einer umfassenden Behandlung von 'Tod und Jenseits im Spätmittelalter' streift Erna Döring-Hirsch das geistliche Drama nur kurz, denn einzig im Münchner Spiel von 1510 hat die Figur des Todes Bedeutung [249]). Einen guten Überblick namentlich vom theologischen Standpunkt über das Auftreten von Johannes dem Täufer verdanken wir Oskar Thulin [250]). Er sieht interessanterweise das Glaubensbekenntnis der Apostel im Zusammenhang mit dem Erscheinen der Propheten. Eine Entwicklungsgeschichte von Apostelwettlauf und Peregrinusszene durch Otto Schüttpelz zeigt, daß der Wettlauf nur in Deutschland von Bedeutung ist und nur hier zur Komik führt [251]). Die Peregrinusszene ist dagegen hier selten vertreten. Ein niederdeutsches Simsondrama wird von Hans Eggers im 'Verfasserlexikon' kurz abgetan [252]). Er hält es für ein Lesedrama. Vorzüglich ist eine volkskundliche Untersuchung der Attribute der Engel durch Leopold Schmidt [253]). Dieselben Attribute wie auch kostümliche Einzelheiten finden sich seit ältester Zeit parallel in Dichtung und Kunst. Konrad Burdach widmet eine eindringliche motivgeschichtliche Studie der Longinussage und dem Judenspieß und berührt dabei auch das geistliche Drama [254]). Eine umfassende Darstellung des Descensusstoffes durch Joseph Kroll enthält auch wichtige Ergebnisse für das geistliche Drama [255]). Krolls Methode ist manchmal etwas großzügig; trotzdem ist das Gesamtergebnis verläßlich und lehrreich.

Eine für die Gesamtgestaltung besonders wichtige Figur ist der Prologsprecher. Otto Koischwitz glaubt das Fehlen dieser Figur in den frühen Spielen mit dem Mangel an Geschlossenheit verbinden zu dürfen [256]). Der Herold, vorweggenommen im Praecursor der Mysterien und dem Einschreier der Fastnachtsspiele, stamme eigentlich aus dem weltlichen Drama und trete erst im 14. Jahrhundert hervor. Ursprünglich ein Fahrender niedrigen Standes habe ihn die Verbindung mit den Turnieren rasch sozial gehoben. Zu ähnlichen Ergebnissen kommt auch Eva Mason-Vest, obwohl sie Koischwitz' Arbeit etwas leichtfertig ablehnt [257]).

[247]) Eine Eigentümlichkeit des komischen Gehaltes in den niederdeutschen geistlichen Spielen des Mittelalters insbesondere im Redentiner Osterspiel. Korrespondenzblatt des Vereins f. niederdeutsche Sprachforschung XLV (1932) 45/6.

[248]) Pyrgopolinices Converted: The Boasting Soldier in Medieval German Literature. GR XXX (1955) 92–100.

[249]) Berlin: Karl Curtius 1927.

[250]) Johannes der Täufer im geistlichen Schauspiel des Mittelalters und der Reformationszeit. (Studien über christl. Denkmäler 19) Leipzig: Dietrich 1930.

[251]) Der Wettlauf der Apostel und die Erscheinung des Peregrinispiels im geistlichen Spiel des Mittelalters. (Germanistische Abhandl. 63) Breslau: Marcus 1930.

[252]) IV 220/1.

[253]) Die Attribute der Engel in der deutschen Volksauffassung. Zeitschrift für Volkskunde XLIII (1935) 151–176, 250–273.

[254]) Der Judenspieß und die Longinussage. Neue Jahrbücher XXXVII (1916) 25–56; auch in: Vorspiel I 174–216 (DVjs., Buchreihe I) 1925.

[255]) Gott und Hölle. Der Mythos vom Descensuskampf (Studien der Bibliothek Warburg XX) Leipzig: Teubner 1932. Kroll hatte vorher schon Zur Geschichte des Spieles von Christi Höllenfahrt. Bibliothek Warburg: Vorträge 1927/8 257–301. Leipzig: Teubner 1930, einen Überblick über die Entwicklung des Descensusthemas gegeben: schon im frühen Mittelalter werde die Szene oft fast zum Drama. Young kennt die Arbeiten von Kroll nicht.

[256]) Der Theaterherold im deutschen Schauspiel des Mittelalters und der Reformationszeit. (Germanische Studien 44) Berlin: Ebering 1926.

[257]) Prolog, Epilog und Zwischenrede im deutschen Schauspiel des Mittelalters. Diss. Basel 1948. Affoltern: J. Weiß 1949.

Wohl keine Gestalt ist so oft und ausführlich behandelt worden wie die Sünderin Maria Magdalena, deren freudiges Weltleben manchem frühen Spiel einen gewissen poetischen Glanz verlieh. Hans Hansel veranstaltet eine umfassende Untersuchung des Quellen- und Legendenmaterials und geht im 'Verfasserlexikon' auch auf die Spiele selbst ein[258]). Maria Noberta Hoffmann gibt eine nüchterne Materialsammlung[259]). Friedrich Otto Knoll deutet sie im Geiste seiner Zeit[260]). »Die Literaturwerke, auch die des Mittelalters, sind gekennzeichnet durch verschiedene Rasse und Volkheit.« In Frankreich sei Magdalena Dame, in Deutschland *wip*.

Verwandt mit den Magdalenenszenen ist das Wirkungsfeld des Mercators. Otto Ursprung, der Musikhistoriker, weist darauf hin, daß diese Figur nicht im Osterspiel, sondern im Sponsus zuerst erscheine[261]). Alfred Bäschlin vergleicht die Szenen der einzelnen Spiele unter Berücksichtigung der gegenseitigen Abhängigkeit, die er ein wenig übertreibt[262]). Doch arbeitet er die verschiedenen Schichten gut heraus.

V. Die Fastnachtsspiele

1. Allgemeines, Ursprungstheorien

Bei den Fastnachtsspielen brauchen wir keinen Abschnitt den Gesamtbehandlungen oder Gesamtausgaben zu widmen, denn es gibt sie in unserem Zeitraum für unsere Periode nicht, und noch immer müssen wir uns mit der über hundert Jahre alten Ausgabe von Adalbert Keller abquälen. Dies ist vielleicht auch Grund dafür, daß wir zwar viele Hypothesen über Entstehung, Form und Hintergrund der Spiele antreffen, aber keine solide Behandlung der Tatsachen. Schon der Ursprung hat die verschiedensten Auslegungen gefunden. Während man im 19. Jahrhundert noch vielfach versuchte, die Spiele als Auswüchse des geistlichen Dramas zu interpretieren, sehen jetzt einige Forscher als anregendes Moment das fahrende Volk: die Spielleute, die Mimi, die Vaganten. Eine Linie von der Neidharttradition, ja von Neidhart selbst zu den Fastnachtsspielen zieht Samuel Singer in seinen 'Neidhart-Studien'[263]). Er weist auf den Zusammenhang des Waltherschen 'Under der linden' mit dem Mantellied der Maria-Magdalena-Szenen und glaubt an unabhängige Spiele dieses Themas schon im 12. Jahrhundert. Neidhart hätte seine Themen aus dem Drama übernommen; Singer glaubt nämlich an ein vorneidhartsches Fastnachtsspiel. Jedoch spricht Singer hier selber von gewagten Annahmen. Und in der Tat, die unentwickelte Form der Fastnachtsspiele des frühen 15. Jahrhunderts verbietet, eine so anziehende These allzu ernst zu nehmen. Singer hat uns auch mit einem frühen einfachen Text bekannt gemacht, den er aus stilistischen Gründen noch ins 14. Jahrhundert verlegt und für ein einfaches weltliches Drama hält[264]). Jedoch fehlen nicht nur jegliche Bühnenbemerkungen, son-

[258]) Die Maria-Magdalena-Legende. Eine Quellenuntersuchung, I (Greifswalder Beiträge z. Lit. u. Stilforschung 16, 1) Diss. Greifswald. Greifswald: Hans Dallmeyer 1937. Verfasserlexikon III 232–244.

[259]) Die Magdalenenszenen im geistlichen Spiel des deutschen Mittelalters. Diss. Münster 1932. Würzburg: Konrad Triltsch 1933.

[260]) Die Rolle der Maria Magdalena im geistlichen Spiel des Mittelalters. (Germanisch u. Deutsch, Studien z. Sprache u. Kultur 8) Berlin: Walter de Gruyter 1934.

[261]) Das Sponsusspiel. Archiv für Musikforschung III (1938) 80–95.

[262]) Die altdeutschen Salbenkrämerspiele. Diss. Basel. Mulhouse: Imprimerie Centrale 1929.

[263]) Tübingen: Mohr 1920.

[264]) Germanisches Drama? Germanisch Romanisches Mittelalter 185–198. Zürich: Max Niehans 1935.

dern auch Bezeichnungen der Sprecher. Es fällt daher schwer, hier ein vereinzeltes Bühnenwerk anzunehmen, wenn auch, wie wir bei der Behandlung der österreichischen Spiele sehen werden, Neidharttradition, Frühlingsfeier und Fastnachtsspiele in gewisser Beziehung gestanden haben könnten. Stumpfls Theorien lehnt Singer ab.

Die Spielleute haben eine Reihe von Behandlungen gefunden. E. Schröder zeigt in einer Note, daß *spil* ursprünglich Tanz bedeutet habe, *spilman* und *spilwip* als Musikant und Vortragskünstler auszulegen sind [265]). Zu ähnlichen Resultaten führt eine Zusammenstellung der kirchlichen Verbote für Spielleute und Mimi von Peter Browe [266]). Andrerseits hat Neil C. Brooks nachgewiesen, daß die Ausdrücke Fastnachtsspiel und Osterspiel für Aventin z. B. Synonyme sind [267]). Und Ernst Beutler hat an Hand einer Heidelberger Handschrift aus dem Jahre 1460 das Weiterleben des antiken Mimus zu belegen gesucht [268]). Er meint, der von ihm herangezogene Schwankdialog, der einen antiken Topos wertet, sei noch zu früh für direkte humanistische Übernahme aus klassischer Quelle. Er sieht ihn daher in Mimusweise von einem einzigen Sprecher mit einer Art Bauchrednertechnik vorgetragen. Es scheint aber wenig glaubhaft, daß ein solcher Stoff unterirdisch über ein Jahrtausend hinweg in fast unveränderter Form erhalten geblieben wäre.

Am umfassendsten hat Hans Naumann den Einfluß der Spielleute zurückgewiesen [269]). Der *scop* sei mit der Christianisierung ausgestorben. Der Spielmann sei nur *ioculator* und Musikant. Ein Spielmannsepos gebe es nicht. »Irgendein Anteil der Spielleute an der Entstehung und Entwicklung des komischen Dramas des Mittelalters . . . hat sich bisher nicht nachweisen lassen. Mimische und pantomimische Nachäffung bestimmter Menschenklassen und Berufsarten hingegen ist für sie schon wie für die antiken Mimen bezeugt.« Es wäre dem entgegenzuhalten, daß komische Szenen im geistlichen Drama wie gewisse Einfälle der Fastnachtsspiele solche »Nachäffung gewisser Menschenklassen und Berufsarten« aufweisen. Ich denke hier auch an die Vaganten, über die sich Naumann nicht äußert. Übrigens meint Samuel Singer mit deutlicher Anspielung auf Naumann, »daß die Unterschiede, die man zwischen dem Sänger von Heldenliedern und den Jongleurs niederer Sorte machen wollte, nicht zutreffend sind« [270]). In diesen Zusammenhang gehört auch Naumanns Zurückweisung eines mittelalterlichen Marionettentheaters [271]). »Daß aus der gewaltigen Menge von Literatur und Kunstdenkmälern des Mittelalters sich keine weiteren Zeugnisse für ein Marionettentheater herausholen ließen, kann als Wahrscheinlichkeitsbeweis gegen seine Existenz gedeutet werden.« Die immer wieder zitierten Belege aus dem Hortus Deliciarum und dem Redentiner Osterspiele bezieht er, wie mir scheint, überzeugend auf Spielzeug, nicht auf

[265]) Spiel und Spielmann. ZfdA LXXIV (1937) 45/6.

[266]) Die kirchliche Stellung der Schauspieler im Mittelalter. Archiv f. Kulturgeschichte XVIII (1928) 246–257.

[267]) Fastnacht- und Osterspiel. MLN XXXIII (1918) 436/7.

[268]) Die Comedia Bile, ein antiker Mimus bei den Gauklern des 15. Jahrhunderts. GRM XIV (1926) 81–96.

[269]) Spielmannsdichtung. Reallexikon III 253–269. Ferner: Versuch einer Einschränkung des romantischen Begriffs der Spielmannsdichtung. DVjs. II (1924) 777–794.

[270]) Ruodlieb. Germanisch-romanisches Mittelalter 206–231. Zürich: Max Niehans 1935. Übrigens ist Naumanns Auffassung auch sonst auf starke Widerstände gestoßen. Eine gute bibliographische Zusammenfassung dieser Frage findet sich in: Piet Wareman: Spielmannsdichtung. Versuch einer Begriffsbestimmung. Diss. Amsterdam. Amsterdam: Jacob van Campen 1951. Bei Wareman verschwimmen die Grenzen zwischen Spielmann, clericus vagans und Minnedichtern so sehr, daß die Ausdrücke fast jede Bedeutung verlieren. Waremans Behandlung des Dramas ist durchaus konventionell.

[271]) Studien über das Puppenspiel. ZfdB V (1929) 1–14.

Drama. Seine Behauptung, »ein eigentliches Marionettentheater gibt es in Deutschland offenbar erst vom Ende des 16. Jahrhunderts an«, ist dagegen kaum haltbar. Wenigstens bringt Hans Rupprich einen Beleg aus Wien aus dem Jahre 1479, der ein Puppenspiel wahrscheinlich macht[272]).

Neben dem Wirken der Spielleute hat man oft auf volkstümliche Bräuche als anregendes Moment für die Fastnachtsspiele hingewiesen. Hierher gehört die Arbeit Rudwins, die wir schon als bibliographische Quelle nannten[273]). Leider ist die Studie selbst nicht auf demselben Niveau wie der bibliographische Anhang. Unsystematisch, voller Widersprüche und allzu leichtfertig in seinen Schlüssen, hinterläßt sie beim Leser den Eindruck völliger Konfusion. Mit der größten Leichtigkeit springt Rudwin von Kontinent zu Kontinent und von Jahrhundert zu Jahrhundert. Er findet: *It would, indeed, be a great injustice to our ancestors to take the Carnival play as a criterion of their sex morality* (43). Das ist ein Widerhall der Zimperlichkeit des 19. Jahrhunderts. Und so muß jede Zote auf phallischen Kult zurückgeführt werden. Als ob es für »unsere Vorfahren« ehrenhafter sei, wenn sie den Schmutz zur Religion erhoben hätten.

Ein Ritus, den man mehrfach mit den Fastnachtsspielen in Verbindung zu bringen suchte, ist der Schwerttanz. Wir haben eine vorsichtige und gründliche Untersuchung dieser Tradition durch Kurt Meschke[274]). Er stellt mit Bedauern fest, daß die Lücke zwischen den frühen Hinweisen bei Tacitus und der nächstliegenden Überlieferung im 15. Jahrhundert unüberbrückbar ist. Die dramatischen Formen des Schwerttanzes seien erst sehr spät auf deutschem Boden entwickelt. Eine eingehende Bibliographie macht das Werk doppelt wertvoll. Sehr viel leichter macht es sich Richard Wolfram, ein Anhänger Stumpfls[275]). Mit viel Eifer und nationalem Gefühl wird der Beweis *»ex silentio«* verurteilt, die eben genannte Lücke »gefüllt« und wiederum über Jahrhunderte und Kontinente hinwegoperiert. Ich sehe nicht, daß Wolfram neues Material beigetragen hat. Das trifft auch für einen Aufsatz über Robin Hood zu[276]). Hier wird Robin Hood – erst im späten 14. Jahrhundert belegt – mit Schwerttanz und Hobby Horse, der wilden Jagd, Ruprecht (»die hochdeutsche Form von Robin«), Wotan und Rubin in Verbindung gebracht.

Kurz zusammenfassend können wir sagen: ein Einfluß der Spielleute und besonders der Vaganten bleibt als Möglichkeit bestehen. Volkstümliche Bräuche, aus denen das Fastnachtsspiel schöpfen konnte, waren sicherlich vorhanden. Ein weltliches Drama vor dem Fastnachtsspiel scheint wenig glaubwürdig. Der Ursprung der Fastnachtsspiele ist einstweilen nicht geklärt.

Einige Allgemeinbetrachtungen bringen wenig Neues. H. Schauer wiederholt im 'Reallexikon' in verkürzter Form Rudwins Ideen[277]). Karl Filzeck stellt nach kurzem Überblick die Metaphern der Fastnachtsspiele zusammen[278]). Friedrich Wilhelm Strothmann weist auf den Gemeinplatz hin, daß die Fastnachtsspiele die

---

[272]) Das Wiener Schrifttum des ausgehenden Mittelalters. (Österr. Akad. der Wiss. philos.-histor. Klasse 228, 5) Wien: M. Rohrer 1954.

[273]) The Origin of the German Carnival Comedy. New York: Stechert 1920. Ferner: JEGP XVIII (1919) 402–454. Siehe Anm. 3.

[274]) Schwerttanz und Schwerttanzspiel im germanischen Kulturkreis. Leipzig: Teubner 1931.

[275]) Schwerttanz und Männerbund. Kassel: Bärenreiter 1936. Ferner: Schwerttanz und Schwerttanzspiel. Wiener Zeitschr. f. Volkskunde XXXVII (1932) 1–6.

[276]) Robin Hood und Hobby Horse. Wiener prähistorische Zeitschr. XIX (1932) 357 bis 387.

[277]) I 356/8.

[278]) Metaphorische Bildungen im älteren deutschen Fastnachtsspiel. Diss. Köln 1931. Würzburg: Triltsch 1933.

Gerichtsverhandlungen nicht aus juristischen, sondern aus literarischem Interesse nutzten[279]). E. Fehrle versucht Etymologien der Worte Fastnacht und Carneval[280]). Damit kommen wir zu den lokalen Behandlungen.

2. Die regionale Verbreitung der Fastnachtsspiele

Das Zentrum der Fastnachtsspiele ist, das war immer bekannt, Nürnberg, die Stadt von Rosenplüt, Folz und Hans Sachs. Es ist bedauerlich, daß gerade die Tradition hier nicht genügende Behandlung gefunden hat. Einzig das Schembartlaufen ist neuerdings von Samuel Sumberg einer vorzüglichen Untersuchung unterzogen worden[281]). Sumberg verfolgt eingehend die historische Entwicklung dieser Tradition. Er glaubt, daß die Tänzer auch Sprüche gehabt hätten und schließt daraus auf förmliches Drama. Hier kann ich Sumberg nicht folgen, und jedenfalls lassen sich wohl kaum irgendwelche Linien zu den Fastnachtsspielen ziehen, die einen ganz anderen Charakter gehabt haben. Sumbergs Buch hat auch eine vorzügliche Bibliographie. Über die eigentlichen Nürnberger Fastnachtsspiele dagegen ist nichts Neues erarbeitet worden. Im 'Verfasserlexikon' findet man kurze Artikel über Rosenplüt und Folz[282]).

Auch über das zweite Zentrum der Spiele, die Hansestadt Lübeck, liegt wenig Neues vor. Wir sahen schon aus der Arbeit von Fischer (Anm. 38), daß die Lübecker Fastnachtsspiele vielleicht als Nürnberger Ausstrahlung anzusehen sind, und daß Stumpfl (Anm. 218) den prozessionalen Charakter dieser Spiele widerlegt hat. An neuen Untersuchungen kommt eine Studie von Fritz Moser hinzu, die die Spiele im Rahmen des Gesellschaftstheaters behandelt und sie so in neuem Lichte sieht[283]). Das einzige erhaltene Fastnachtsspiel, Henselyn, hat zweifache Behandlung gefunden; Conrad Borchling veranstaltet einen Neudruck und L. Wolff stellt das Material zusammen[284]).

Die Schweizer Traditionen haben wir in etwas ausgiebigeren Untersuchungen. Wiederum hat hier Oskar Eberle wertvolles Material zusammengetragen[285]). Das moderne Muottaler Moosfahrtspiel sei in der dramatischen Form wohl erst im Barock entstanden, enthalte aber Elemente eines älteren Ritus. In einer anderen zusammenfassenden Studie nennt er eine Reihe von älteren Bräuchen, ein älteres Schweizer Fastnachtsspiel scheint aber nicht nachweisbar[286]). Weitere Bräuche nennt die schon erwähnte Arbeit von Albert Carlen (Anm. 70). Ende des 15. Jahrhunderts tauchen hier zuerst Nachrichten über den »wilden Mann« auf. Der dramatische Charakter ist zweifelhaft und spät. Ein interessanter Eintrag nennt als Zeuge in Brig im Jahre 1399 einen Henslinus Springlin mimus. Der einzige bekannte Schweizer Fastnachtsspieldichter aus der früheren Zeit ist der Basler Pam-

---

[279]) Die Gerichtsverhandlungen als literarisches Motiv in der deutschen Literatur des ausgehenden Mittelalters. (Deutsche Arbeiten der U. Köln) Jena: Diederichs 1930.

[280]) Deutsche Fastnacht am Oberrhein. Oberdeutsche Zeitschr. f. Volkskunde XII (1938) 1–40.

[281]) The Nuremberg Schembart Carnival. New York: Columbia U. Press 1941.

[282]) III 1092–1110. I 628–636.

[283]) Die Anfänge des Hof- und Gesellschaftstheaters in Deutschland. (Theater u. Drama 16) Berlin: Otto Elsner 1940.

[284]) Tausend Jahre Plattdeutsch. Glückstadt: De Eekboom 1927. Verfasserlexikon II 406/9.

[285]) Die Muottaler Moosfahrt einst und jetzt. Schweizerisches Arch. f. Volkskunde XXIX (1929) 33–40.

[286]) Ursprung der schweizerischen Fastnachtsspiele. Neue Züricher Zeitung 26. Februar 1928, Blatt 3, 348.

philus Gengenbach; Karl Lendi hat einen verläßlichen Lebenslauf dieses etwas wilden Buchdruckers zusammengestellt[287]). Gengenbach verlebte seine Lehrzeit in Nürnberg; er hat also wohl hier die Anregung zu seinen Fastnachtsspielen erhalten.

Wie Eberle für die Schweiz, so hat Anton Dörrer für das Ostalpengebiet verdienstvoll und vorsichtig das Material gesammelt. An Hand eines neuaufgefundenen Neidhartspiels aus dem späten 15. Jahrhundert zeigt er, daß hier eine Linie von der Schwank- und Balladenliteratur vielleicht über semidramatische Frühlingsfeiern zu den Fastnachtsspielen führt[288]), während Hilde von Anacker im Sinne Singers diese recht hypothetischen Frühlingsfeiern allzu selbstverständlich als Dramen auslegt[289]). In einer anderen Studie verweist Dörrer sehr richtig auf den »Reizhunger gesunder Organe« und warnt: »die Beschränkung auf das germanische Altertum und auf kultische Geheimbünde führt gerade in den Alpenländern bald in eine Sackgasse«[290]). Wichtig ist auch Dörrers Hinweis: »zwischen den Masken dramatischer Spiele und denen der Aufzüge und Laufen des Volkes muß man unterscheiden; denn i. A. liebte das Volk nie, die Masken der einen bei der anderen Gelegenheit zu verwenden.« Das sollte uns abhalten, zu leicht von Brauch auf Spiel überzugehen. Wieder anderswo weist Dörrer auf zwei frühe Fastnachtsaufführungen in Hall bei Innsbruck, auf die zuerst Walter Senn in seinem oben (Anm. 172) besprochenen Buch aufmerksam gemacht hatte[291]).

Für Westmitteldeutschland sieht Ernst Beutler in der von ihm herausgegebenen Übersetzung von Reuchlins 'Henno' den Text zu einer Fastnachtaufführung Frankfurter Bürger[292]). Wir hätten also in dieser späten Periode einen starken Einfluß des Humanismus. Einen merkwürdigen Eintrag aus Görlitz aus dem Jahre 1442 überliefert Max Gondolatsch[293]). »Item den Schreibern alsz sie uff dem rathusze reymeten unde den reyern an der vastnacht 15 gr.« (110). Sollten hier in so früher Zeit schon Fastnachtsspiele aufgeführt worden sein? Gondolatsch scheint das nicht anzunehmen. Doch scheint der Beleg vertrauenerweckender, wenn man bedenkt, daß auch in dem benachbarten Breslau ein frühes Fastnachtsspielbruchstück erhalten ist. Otto Günther hat dieses Fragment gewissenhaft herausgegeben und Wolfgang Jungandreas den Text untersucht[294]). Die Sprache erweist sich als breslauisch. »F. B. stellt somit weiter nichts als eine stoffliche Verknüpfung eines Fastnachtsspieles vom Werben um die Jungfrau und eines Schwankes vom Bauern als Hahnrei dar.«

Wir sehen, daß außerhalb der wenigen Hauptregionen nur verstreute Nachrichten auf uns gekommen sind. Ist das Zufall? Auch die Frage nach den Beziehungen der einzelnen Spiele untereinander ist noch so gut wie ungeklärt.

---

[287]) Der Dichter Pamphilus Gengenbach, Beiträge zu seinem Leben und seinen Werken. (Sprache u. Dichtung 39) Bern: Paul Haupt 1926.

[288]) Neidhartspielprobleme. Carinthia I (1951) 160–171.

[289]) Zur Geschichte einiger Neidhartschwänke. PMLA XLVIII (1933) 1–16.

[290]) Tiroler Fastnacht (Österr. Volkskultur / Forsch. z. Volkskunde 5) Wien: Österr. Bundesverlag 1949.

[291]) Das Schemenlaufen in Tirol. Volk und Volkstum III (1938) 67–92. Erweitert zu: Das Schemenlaufen in Tirol. Innsbruck: Felizian Rauch 1938.

[292]) Forschungen und Texte zur frühhumanistischen Komödie. (Mitteil. aus der Hamburger Staats- u. U.bibl. n. F. 2) Hamburg: Staats- u. U.bibl. 1927.

[293]) Beiträge zur Görlitzer Theatergeschichte. Neues Lausitzisches Magazin CIII (1927) 107–164.

[294]) Otto Günther: Ein Bruchstück aus einem unbekannten Fastnachtsspiel des 15. Jahrhunderts. Schlesische Gesellschaft f. Volkskunde, Mitteilungen XXVI (1925) 189–196. Wolfgang Jungandreas: Die Mundart des Breslauer Fastnachtsspielbruchstückes. Ebenda 196–199. Ders.: Die Grundlagen des Breslauer Fastnachtsspielbruchstücks. Ebenda XXVII (1926) 151–179.

VI. Das Humanistendrama

Der dritte Zweig, das Humanistendrama, ist noch wesentlich Neuland. Es fehlt an jeglicher umfassenden Bibliographie, an grundlegenden Ausgaben (nur ein paar der wesentlichen Dramen wurden vor Jahren von Hugo Holstein und anderen verstreut ediert), es fehlt an guten Gesamtbehandlungen [295]).

1. Zwei Dramatikerinnen

In gewissem Zusammenhang mit dem Humanistendrama stehen zwei vereinzelte Vorläufer: Hrotsvitha von Gandersheim und Hildegard von Bingen. Zu Ende des vorigen Jahrhunderts hat Joseph Aschbach die Hypothese vorgebracht, Hrotsvithas Werke seien eine kluge Fälschung des Celtischen Kreises. Diese hübsche These ist sehr rasch zurückgewiesen worden. Trotzdem hat sie jetzt in Zoltan Haraszti wieder einen bedingten Fürsprecher gefunden [296]). Die Argumente auf beiden Seiten werden gut, wenn auch einseitig zusammengestellt. Edwin Zeydel, der verdiente Hrotsvithaforscher, fand es nötig, Haraszti zurückzuweisen [297]). Zeydel hatte vorher schon darauf aufmerksam gemacht, daß Hrotsvitha im Mittelalter nicht ganz unbekannt war, er hatte gezeigt, daß Hrotsvithas Autoetymologie: *ego clamor validus* von den Humanisten nicht verstanden worden war, Tatsachen, die die Fälschungshypothese unmöglich machen [298]). Aber seit Aschbach sind außerdem zwei weitere Hrotsvithahandschriften entdeckt worden. Hermann Menhardt veröffentlicht eine Handschrift aus dem 11. Jahrhundert, die Stücke des Dramas Sapientia und die ganze Marienlegende enthält [299]). Und Goswin Frenken macht mit einem Codex bekannt, der die vier ersten Dramen umfaßt [300]). Frenken beweist, daß diese Handschrift C eine Abschrift des ursprünglichen Textes ist, den die Nonne den drei gelehrten Männern vorlegte, auf deren Rat sie dann ihre literarische Laufbahn fortsetzte. Ihre Lesarten sind also von außerordentlichem Wert und haben tatsächlich einen großen Teil der vorangegangenen Hrotsvithaforschung aufs schönste bestätigt. So hat sich auch Karl Strecker entschlossen, in seiner grundlegenden Neuausgabe der Hrotsvithaschen Werke der Lesart dieser Handschrift durchaus zu folgen [301]). Strecker behält auch hier zum ersten Male die Schreibweise des Originals vollständig bei und normalisiert nicht. An sonstigen Ausgaben nennen wir nur die deutsche Standardübersetzung von Helene Homeyer, eine brauchbare Übertragung, die auf der Streckerschen Edition basiert [302]).

Für unser Thema ist natürlich die Frage von besonderer Bedeutung, ob diese Dramen zur Zeit der Hrotsvitha aufgeführt wurden oder für die Aufführung ge-

---

[295]) Jedoch gibt Leicester Bradner eine brauchbare, wenn auch nicht erschöpfende 'Check-List of Original Neo-Latin Dramas by Continental Writers Printed before 1650'. PMLA LVIII (1943) 621–633. Ein Artikel desselben Autors 'The Rise of the Secular Drama in the Renaissance' Studies in the Renaissance III (1956) 7–21, übergeht sonderbarerweise das deutsche Drama vollständig.

[296]) The Works of Hrotsvitha. More Books. The Bulletin of the Boston Public Library. Ser. 6 XX (1945) 87–119, 139–173.

[297]) The Authenticity of Hrotsvitha's Works. MLN LXI (1946) 50–55.

[298]) Knowledge of Hrotsvitha's Works Prior to 1500. MLN LIX (1944) 382–385; Ego Clamor Validus – Hrotsvitha. MLN LXI (1946) 281–283.

[299]) Eine unbekannte Hrotsvitha-Handschrift. ZfdA LXII (1925) 233–236.

[300]) Eine neue Hrotsvithahandschrift. Neues Archiv der Gesellschaft f. ältere deutsche Geschichtskunde XLIV (1922) 101–114.

[301]) Hrotsvithae Opera denuo edidit Karolus Strecker. Leipzig: Teubner 1930.

[302]) Roswitha von Gandersheim Werke. Übertragen und eingeleitet von Helene Homeyer. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1936.

schrieben waren. Creizenach und mit ihm die Mehrzahl der Wissenschaftler hielt Hrotsvithas Werke für Lesedramen. Nun sieht neuerdings Edwin Zeydel, beeindruckt von dem Charme und der Frische der Hrotsvithaschen Stücke, Hrotsvithas Dramen wieder als Bühnenstücke [303]). Er beruft sich dabei auf das liturgische Drama. Ich kann hier Zeydel nicht folgen. In dieser Tradition hätten ihre Dramen eine ganz andere Gestalt gewonnen. Von ihrem Vorbild Terenz aber glaubte man zu dieser Zeit, daß er nur rezitiert worden sei in der Art der verrufenen Histrionendarstellungen. Zeydel hat an anderer Stelle auch das Verhältnis der Humanisten zu Hrotsvitha kurz und interessant skizziert [304]). Eine einleuchtende Erklärung für den dramatischen Charakter der Hrotsvithaschen Werke scheint mir in einem Aufsatz von B. I. Jarcho zu liegen [305]). »Dies alles führt zur Vermutung, daß sich in der Schule ein gewisser, von Alcuin stammender Dialogstil herausgebildet hatte, den sich wohl Rikkardis und Gerberg aneigneten und der auch Hrotsvitha von Kindesbeinen an geläufig war.« Im übrigen scheint mir Hugo Kuhn ganz mit Recht die planvolle Arbeit der Gandersheimerin zu unterstreichen, indem er interessante und überzeugende Parallelen zwischen den Dramen und den Legenden zieht [306]). Eine gute Zusammenfassung durch Hans Borck findet sich im 'Verfasserlexikon', eine Art von Forschungsbericht in der Dissertation von Fritz Preissl [307]).

Für Hildegard von Bingen proklamiert die Neuausgabe ihres Ordo Virtutum den Bühnencharakter dieses Werkes und rekonstruiert sogar einen genauen Inszenierungsplan [308]). Das Stück ist jedoch so bar jeder Handlung, daß ich mehr als die Möglichkeit der Rezitation nicht sehen kann. Otto Ursprung, der das Werk vom Musikalischen betrachtet, nennt es undramatisch, glaubt aber an einen Zusammenhang mit dem geistlichen Drama, den ich nicht sehe [309]).

2. Allgemeinbetrachtungen

Von dem eigentlichen Humanistendrama gibt es nur eine neuere zusammenfassende Arbeit, eine Monographie von Johannes Maassen [310]). Die Arbeit krankt daran, daß sie den vorreformatorischen Humanismus mit dem späteren einfach zusammennimmt und daher die grundlegenden Unterschiede übersieht. So erscheint das Drama als rein didaktisch, während bei Männern wie Celtis, Locher, Vadian die Freude an der Form eine starke Rolle spielte, und die pädagogische Nützlichkeit oft nur wie ein hübsches Mäntelchen aussieht, das dem nackten humanistischen Spieldrang umgehängt wird. Maassens Studie sieht aber ganz richtig, daß die Behandlung des Heroischen dem frühen Humanismus nicht liegt. Recht grundlegende Behandlungen von Einzelfragen finden wir in zwei Dissertationen.

---

[303]) Were Hrotsvitha's Dramas Performed During her Lifetime. Speculum XX (1945) 443–456.

[304]) The Reception of Hrotsvitha by the German Humanists after 1493. JEGP XLIV (1945) 239–249. Siehe ferner Zeydels Hrotsvithabibliographie (Anm. 6).

[305]) Stilquellen der Hrotsvitha. ZfdA LXII (1925) 236–240.

[306]) Hrotsviths von Gandersheim dichterisches Programm. DVjs. XXIV (1950) 181 bis 196.

[307]) II 506–513. Hrotsvitha von Gandersheim und die Entstehung des mittelalterlichen Heldenbildes. Diss. Erlangen 1938. (Erlanger Arbeiten z. deutschen Lit. 12) Erlangen: Palm & Enke 1939.

[308]) Reigen der Tugenden / Ordo Virtutum, hg., übertragen und eingeleitet von der Abtei St. Hildegard. Berlin: St. Augustinus Verlag 1927.

[309]) Die Gesänge der heiligen Hildegard. Zeitschr. f. Musikwissenschaft V (1922/3).

[310]) Drama und Theater der Humanistenschulen in Deutschland. (Schriften z. deutschen Lit. f. die Görresges. 13) Augsburg: Benno Filser 1929.

Paul Timpe betrachtet die Entwicklung des Szenenbegriffes im Drama[311]). Die Szeneneinteilung fände sich zuerst in der für den Humanismus so bedeutungsvollen Lyoner Terenzausgabe von 1493. Die älteren Handschriften hätten wohl schon eine Unterteilung nach Auftritten, die aber nur durch Vordrucken der Namen angedeutet wurde. Timpe sieht die Bühnenform der Humanisten als eine Mischung von Terenzbühne und Standortbühne (Simultanbühne). Die Einflüsse der Palliata werden von Alfons Hugle untersucht[312]). Es sei erstaunlich, wie rasch sich in Deutschland in Reuchlins 'Henno' das Versdrama durchsetze. Erst mit Melanchthons und Erasmus' Terenzausgaben werde der metrische Charakter allgemein verstanden. Übrigens vermittle die 'Palliata' weniger den Stoff als die Form. Neben diesen Dissertationen ist hier noch einmal die Studie von Fritz Moser zu nennen, die auch das Humanistendrama vom Standpunkt des Gesellschaftstheaters deutet und dabei neues Detail beiträgt (siehe Anm. 283). Behandlungen des Schuldramas von Kaulfuß-Diesch und des neuzeitlichen Dramas von Schauer beide im 'Reallexikon' bieten wenig Neues zu unserem Thema[313]). Ein Artikel von Joseph Gregor versucht die Illustrationen der Frühdrucke, insbesondere die Grüningersche Terenzausgabe für die Kostümkunde zu werten[314]). Mir scheint bei diesen Clichés größte Vorsicht geboten. Eine kurze Zusammenstellung der deutschen Klassikerübersetzung ist nicht vollständig[315]). Dagegen erhalten wir einen interessanten Überblick über die Terenzkommentare durch Edwin W. Robbins[316]). Noch einmal müssen wir hinweisen auf die schon besprochenen lokalgeschichtlichen Behandlungen, die zum Teil wichtiges Material enthalten. Wir nennen Albert Carlen über das Walliser Theater (Anm. 70), Karl Hahn über die Aufführungen in Zwickau (Anm. 35), Wilhelm Bethke über die Dichtung Pommerns (Anm. 37) und Konrad Schiffmann und Hans Rupprich über das Theater in Österreich (Anm. 32, 30, 31). Hier wäre auch Johannes Hallers Geschichte der Universität Tübingen einzufügen, die unter gründlicher Heranziehung des archivalischen Materials besonders über Bebel, Reuchlin und Melanchthon wichtige neue Einzelheiten hinzuträgt[317]). Ferner gehört hierher ein Aufsatz von Fritz Bucherer über die Pforzheimer Schule, der die Alma Mater von Reuchlin, Simmler, Gerbel und Melanchthon als Zentrum humanistischen Wirkens auch auf dramatischem Gebiete schildert[318]). Und endlich ist eine Dissertation von Wilhelm Eisenbarth über das Heidelberger Humanistentheater hier zu erwähnen[319]). Er nimmt an, daß Wimphelings 'Stilpho' wirklich »agiert« wurde, was schon Holstein widerlegt hatte und glaubt in Reuchlins 'Henno' die Terenzbühne verwirklicht, was nicht bewiesen werden kann. Aber die Arbeit gibt ein gutes Bild des Heidelberger Humanistenkreises.

---

[311]) Die Entwicklung des Szenenbegriffes im lateinischen und deutschen Drama des 16. Jahrhunderts. Diss. Greifswald 1919. (In Masch.) Auszug: Berlin 1920.

[312]) Einflüsse der Palliata auf das lateinische und deutsche Drama mit besonderer Berücksichtigung des Hans Sachs. Diss. Heidelberg 1920. (In Masch.)

[313]) III 194–201; I 329–342.

[314]) Zur Kritik der ältesten theatralischen Graphik, speziell der spanischen Frühdrucke. Neues Archiv f. Theatergeschichte I (1929) 54–70.

[315]) Lawrence S. Thompson, German Translations of the Classics between 1450 and 1550. JEGP XLII (1943) 343–363.

[316]) Dramatic Characterisation in Printed Commentaries on Terence 1473–1600. (Illinois Studies in Language and Lit. XXV 4) Urbana: U. of Illinois Press 1951.

[317]) Die Anfänge der Universität Tübingen. I, II. Stuttgart: Kohlhammer 1927/9.

[318]) Aus Pforzheims Humanistenzeit. Badische Heimat XII (1925) 192–205.

[319]) Geschichte des Heidelberger Theaters im Zeitalter des Humanismus und der Reformation. Diss. Heidelberg. Ludwigshafen (1939).

3. Die einzelnen Humanisten

Etwas ausführlichere Würdigungen haben die einzelnen Humanistendramatiker gefunden. Bei weitem das stärkste Interesse erregte Konrad Celtis, »der deutsche Erzhumanist«. Eine hübsche, lesbare Biographie von Harald Drewing macht es wahrscheinlich, daß Celtis in Köln als Schüler der Brüder vom gemeinsamen Leben seine ersten humanistischen Anregungen erhalten habe[320]). Eine handliche Ergänzung zu diesem Werk ist Leonhard Forsters Anthologie[321]). Die Einleitung gibt einen guten Überblick über das Leben und eine nützliche Bibliographie. Vor allem aber ist die Monumentalausgabe des Briefwechsels durch Hans Rupprich eine außerordentlich reiche Fundgrube nicht nur für Celtis sondern auch für die Humanisten, die mit ihm in Verbindung standen[322]). Von den Dramen des Celtis ist nur der 'Ludus Diane' von Virginia Gingerick neu herausgegeben worden[323]). Die Edition ist ein sorgfältiger diplomatischer Nachdruck. Die Herausgeberin betrachtet das Stück mit Recht als ein humanistisches Fastnachtsspiel. Die Aufführung des Stückes wird in einem anonymen Artikel kurz geschildert[324]). Ferner befassen sich auch Otto Rommel und Alfred Schütz mit der Celtisschen Theatertätigkeit[325]).

Der bedeutendste Humanistendramatiker Reuchlin und sein 'Henno', das einzige Drama, das bleibenden künstlerischen Wert besitzt, haben in den letzten Jahrzehnten wenig Beachtung gefunden. Einzig Ernst Beutler in seiner vorzüglichen Ausgabe einer Frankfurter Hennoübersetzung würdigt auch Reuchlins Werk selbst (Anm. 180). Die Frage nach den Quellen dieses Werkes hat eine besondere Polemik ausgelöst. Von Anfang an waren die starken Übereinstimmungen mit der französischen Farce vom Maitre Pathelin aufgefallen. Jakob Grimm fand den Stoff dann aber auch in der späteren Comedia del Arte behandelt und glaubte, daß eine ältere Comedia del Arte-Fassung existiert habe und die gemeinsame Quelle für den 'Pathelin' und den 'Henno' gewesen sei. Später ist man von dieser hypothetischen Annahme abgekommen und sah wieder im 'Pathelin' das Vorbild. Beutler und übrigens auch Holls Geschichte des Lustspiels (Anm. 22) kehrten wieder zur alten Comedia del Arte-Theorie zurück. Jedoch ist die Annahme eines solchen italienischen Stückes für diese frühe Zeit völlig hypothetisch, und daß Reuchlin es gesehen hätte, wenig wahrscheinlich. Dagegen muß Reuchlin, der Student, bei seinem langen Aufenthalt in Frankreich das damals so populäre französische Drama gekannt haben. Im übrigen gibt Beutler einen interessanten Überblick über die starken Nachwirkungen des 'Henno'.

Einen mysteriösen neuen Humanistendramatiker lernen wir in einer motivgeschichtlichen Studie von Erwin Panofsky kennen[326]). Wir besitzen ein deutsches Herculesdrama von Pankraz Bernhaupt genannt Schwenter, das sich als Überset-

---

[320]) Vier Gestalten aus dem Zeitalter des Humanismus. St. Gallen: Zollikofer 1946.
[321]) Conrad Celtis 1459–1508. Selections ed. with Transl. and Commentary. Cambridge: University Press 1948.
[322]) Der Briefwechsel des Konrad Celtis, hg. v. Hans Rupprich. (Veröffentl. der Kommission z. Erforschung der Gesch. der Reformation u. Gegenreformation / Humanistenbriefe 3) München: Beck 1934.
[323]) The Ludus Diane of Conrad Celtes. GR XV (1940) 159–180.
[324]) Dichterkrönungen auf der Linzer Burg. Bilder aus vergangenen Tagen 30–32. Linz: Sachsberger 1947.
[325]) Wiener Renaissance. Wien: Bellaria 1947. Das Renaissancetheater unter Maximilian I. Die österreichische Furche (= Die Warte) VI (1950) 10 S. 2, März 4.
[326]) Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. (Studien der Bibliothek Warburg XVIII) Leipzig: Teubner 1930.

zung eines lateinischen Dramas eines poeta laureatus Arvianotor Fe aus Speyer gibt. Trotz eifrigster Nachforschung hat Panofsky keine Spuren dieses Mannes finden können. Sollte es sich um eine literarische Mystifikation handeln? Panofsky glaubt, daß das deutsche Drama dasjenige ist, das 1512 von Sebastian Brant mit seinen Studenten in Straßburg aufgeführt wurde. Panofsky bespricht auch kurz Dramen von Chelidonius und Grünpeck, die ein ähnliches Thema nutzen.

Der Humanist, der 1495 die erste Aufführung eines humanistischen Dramas veranstaltete, war Jakob Locher, ein Schüler von Brant und Celtis. Ich habe den Mann in meiner schon genannten Freiburger Theatergeschichte behandelt (Anm. 108). Lochers Stücken fehlt, wie den Fastnachtsspielen, noch jeder Sinn für die Örtlichkeit; wir müssen also eine einfache Neutralbühne annehmen. Sonderbar ist die Gestaltung des Zuschauerraums; mehrfach wird ein merkwürdiges balkonartiges Gebilde erwähnt, das Locher im Mißverstehen der Antike offenbar für besonders wichtig hielt.

Von dem Tübinger Humanistendramatiker Bebel gibt Gustav Bebermeyer einen vorzüglichen knappen biographischen Überblick, sowie Auszüge aus den Werken und eine verläßliche Bibliographie; während Karl Langosch ein Drama des bisher unbekannten, vielleicht Wiener Humanistendramatiker Donisius kurz bespricht[327]) Es handelt sich um eine elegische Komödie aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die offenbar nicht für die Aufführung geschrieben war.

Der einzige frühe Humanist, dessen Drama Einflüsse der griechischen Komödie zeigt, ist der St. Galler Vadian mit seinem 'Gallus pugnans'. Eine ausführliche Biographie von Werner Näf gibt ein lebendiges, ansprechendes und gewissenhaftes Bild von Autor und Werk[328]).

Zu nennen ist endlich eine Dissertation von Ernst Erich Bidlingsmaier, welche die Neidhartsche Terenzübersetzung einer gründlichen philologischen Untersuchung unterzieht[329]). Die Glossen wurden übersetzt »ohne daß jedoch Neidhart den dramatischen Charakter des Werkes erkannt hat«. Der alte Irrtum des Mittelalters von dem pantomimischen Charakter der Palliataaufführungen ist also hier noch kurz vor dem Wirken von Locher, Reuchlin und Celtis eindeutig belegt.

Ergebnisse

Wir sind am Ende unserer Betrachtungen. Wir haben gesehen, wie ungleichmäßig die wissenschaftliche Forschung das Drama behandelt hat. Die geistlichen Spiele sind bei weitem am befriedigendsten und erschöpfendsten dargestellt; insbesondere von der frühen Form dieses Phänomens läßt sich ein klares Bild gewinnen. Der Übergangsbereich vom liturgischen zum Volksdrama, bei dem auch die Quellen am spärlichsten fließen, ist noch am wenigsten geklärt. Ferner fehlt selbst für die Frühform eine erschöpfende Behandlung der bühnenmäßigen Entwicklung. Mit Ausgaben sind wir im ganzen wohl versehen.

Weit ungünstiger liegen die Dinge bei den Fastnachtsspielen. Hier wäre es zuerst einmal notwendig, eine umfassende Neuedition der sämtlichen Texte zu veranstalten, wobei auf Grund exakter philologischer Untersuchung soweit als möglich das Alter und die lokale Herkunft der einzelnen Stücke bestimmt werden müßte. Nur dann dürfte es gelingen, die vielumstrittene Frage nach dem Ursprung

[327]) Bebermeyer: Tübinger Dichterhumanisten. Tübingen: Laupp 1927. Langosch: Donisius. Verfasserlexikon I 443/5, V 158.

[328]) Vadian und seine Stadt St. Gallen. St. Gallen: Fehr 1944.

[329]) Die Terenzübersetzung des Neidhart. Diss. Greifswald. Tübingen: Eugen Göbel 1930.

eindeutig zu beantworten und damit auch das Wesen der Spiele befriedigend zu fassen.

Im Grunde noch ganz in den Anfängen steht die Erforschung des Humanistendramas. Die große Masse der Texte ist noch immer nicht aus dem Staub der Bibliotheken und Archive ans Licht gebracht worden. Wenn ein Spezialforscher sich mit dem einen oder anderen Dokument befaßt, so darf er auch beim unterrichteten Leser fast nichts voraussetzen, als was bei Creizenach darüber zu finden ist. Auch hier müßten gründliche Ausgaben den Ausgang bilden.

Ein Forschungsbericht ist gewiß keine sehr reizvolle und unterhaltende Lektüre. Wir mögen oft durch unbillige Häufung der Titel gelangweilt haben. Und doch schien möglichste Vollständigkeit geboten. Wenn dieser Bericht dazu beitragen sollte zu verhindern, daß zum soundsovielten Male diese oder jene Figur, diese oder jene Szene in einer braven Doktordissertation abgehandelt wird, wenn er dazu anregen sollte, neue Themen zu betrachten, wenn er insbesondere die Lokalforschung ermutigt, auf der schließlich alle Gesamtergebnisse beruhen, dann hat er seine wesentliche Aufgabe erfüllt.

»Kreuzzüge des Philologen«

Von Walther Rehm (Freiburg i. Br.)

»... der reine, verstehbare Text«
W. Boehlich

Im Euphorion (50, 1956, 341–356) hat Walter Boehlich Bd. I–V der Nadlerschen Hamann-Ausgabe besprochen und gegen Schluß seiner 15 Seiten umfassenden Rezension (S. 355) die Feststellung gemacht: die Arbeit an Hamann, die durch die neue Ausgabe einen entscheidenden Impuls hätte bekommen sollen, sei in Wirklichkeit aufs äußerste gehemmt, weil sich kein gewissenhafter Philologe oder Literarhistoriker dem Nadlerschen Text anvertrauen könne. Die Frage, ob Nadler getan habe, was er konnte (wie er es behauptet hatte), beantworte sich nach dem Ergebnis der kritischen Analyse von selbst. Nadler hat, nach Boehlich, nicht getan, was er hätte tun können.

Auf Grund eines Vergleichs mit den Erstdrucken und mit andern Mitteln hat Boehlich, als äußerst gewissenhafter Philologe, für einige der von ihm exemplarisch herausgegriffenen Texte vielfache Fehler und Irrtümer festgestellt und sie in langen Listen vermerkt, die mehr als die Hälfte der Rezension ausmachen. Kein Druckfehler, kein falscher oder fehlender Sperr- oder Kursivdruck, kein falsches oder fehlendes Interpunktionszeichen, keine Unregelmäßigkeit in der Darbietung der alten Wortformen oder der alten Orthographie, keine irrtümliche oder fehlerhafte Zahlenangabe – nichts, gar nichts ist dem scharfen Auge des gewiegten Philologen entgangen. Mit strengster philologischer Kritik und Methode rückt er den fünf Bänden zu Leib; die langen Fehlerlisten sprechen ebenso für die Sorgfalt und Akribie des Rezensenten wie gegen die des Editors. So scheint es zumindest.

Seit Jahr und Tag hält Boehlich der deutschen Literaturforschung (durch das Wort) vor, sie müsse endlich wieder zur Philologie und ihren Fundamenten zurückkehren und ihren »antiphilologischen Affekt« überwinden, wolle sie wirklich zu tragfähigen Ergebnissen gelangen. In einem Aufsatz in der 'Neuen Zeitung' vom 13./14. 6. 1953, mit dem unverhoffte Perspektiven eröffnenden Titel: *»Wir kommen nicht ohne die Vergangenheit aus. Bilanz philologischer Arbeit«*, hatte Boehlich den Literarhistorikern gesagt: an die Stelle »vergänglicher Deutungen« müsse »beständige philologische Arbeit« treten. Die Bilanz, die er angesichts der gar nicht oder nur halb oder zumeist schlecht geleisteten philologischen Arbeit der letzten Jahrzehnte zu ziehen hatte, war deprimierend. Und man las: »Das Bewußtsein, daß es ein Ruhmestitel ist, sich Philologe nennen zu dürfen, muß sich wieder durchsetzen. Auch aus einem mittelmäßig Begabten kann man einen brauchbaren Philologen machen, aber nie einen brauchbaren Geistesgeschichtler. Einen Text vorbildlich zu kommentieren, kann gewiß nicht jeder lernen, aber viele können lernen, einen Text wenigstens gewissenhaft zu edieren. Die Vergangenheit hat das gezeigt. Es muß wieder gelernt werden!«

»So weit, so gut.« Nicht nur gut, sondern sogar ausgezeichnet. Ein betagter, erfahrener Gelehrter hätte, aus dem Rückblick auf ein langes, arbeitsreiches Leben, nicht eindringlicher und autoritativer sprechen können. Gleichgültig, von wem die zitierten Worte stammen, von einem alten Gelehrten oder von einem jungen Boehlich: sicher wird man sie auch auf letzteren selbst anwenden dürfen. Der Urheber jener Sätze wird also schwerlich etwas dagegen einwenden können, wenn man ihn, Boehlich, an Boehlich, Boehlichs Praxis an Boehlichs Theorie oder vice versa mißt, d. h. wenn man die von ihm, wohlgemerkt von ihm, nicht von mir, so nachdrücklich erhobenen philologischen Forderungen an ihn selbst heranträgt und seine von ihm an andere unerbittlich streng angelegten kritisch-philologischen Maßstäbe an ihn und seine editorischen Leistungen (soweit solche existieren) anlegt, ihn also in seine eigene kritisch-philologische Reflexion setzt.

Wie steht es also mit der nach Boehlich selbst für einen mittelmäßig Begabten erlernbaren philologischen Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt, wenn er, der (als offenbar hervorragend Begabter) die philologische Methode für andere predigt, zur Abwechslung nicht die Edition eines andern kritisch analysiert und auf ihre philologische Tragfähigkeit durchleuchtet, sondern selbst einen Text, und sei er noch so klein, vorlegt? Je kürzer der Text, um so größer die Möglichkeit, die philologischen Forderungen gleichsam in Reinkultur zu verwirklichen: als Muster und Meister-Modell philologischer Editionstechnik, von dem die andern, nur mittelmäßig Begabten endlich lernen können.

Im Folgenden halte ich mich, soweit mir das überhaupt möglich ist, an die Form von Boehlichs kritischer Analyse, an den Tenor seiner Beweisführung und die Art seiner Folgerungen.

Um mir ein Bild von Boehlichs praktischer philologischer Tätigkeit zu machen, konnte ich mich leider nicht an eine von ihm besorgte fünfbändige Ausgabe eines deutschen Autors halten – eine solche hat er bisher nicht vorgelegt, er zieht es vor, solche Editionen nur zu besprechen –, sondern nur an das, was ich nach langem Suchen auf diesem von ihm positiv bislang kaum bestellten Feld finden konnte: die fragmentarische Edition eines bisher unbekannten und ungedruckten kleinen Aufsatz-Entwurfs von Winckelmann mit dem Titel: '*Unterricht für die Deutschen von Rom*', und die gleichfalls fragmentarische Edition einiger Sätze, die sich bei schärferem Zusehen als die fast wörtlich genaue deutsche Version einiger Abschnitte erkennen lassen, die dann 1760 in französischer Sprache innerhalb der von Winckelmann verfaßten 'Description des Pierres gravées du feu Baron de Stosch' wieder erschienen. Diesen Sachverhalt hat Boehlich freilich nicht erkannt, obschon er nur in der zitierten Description hätte nachschauen brauchen, um die entsprechenden Stellen dort wieder zu finden [1]). Statt dessen sah er in den erwähnten Abschnitten, zu denen noch weitere, von Boehlich nicht edierte Paragraphen gehören, den »ersten, deutschen Entwurf zu den Monumenti antichi inediti, deren Übersetzung ins Italienische später so große Mühen bereitete«. Aber wie gesagt: dort sind sie so nicht zu finden, und außerdem wurden sie ins Französische übertragen. Selbstverständlich: nicht jeder kann lernen, einen Text vorbildlich zu kommentieren.

Boehlich hat die beiden Texte, mit zusammen 45 Zeilen (26 + 19), gegen Ende eines Aufsatzes: 'Winckelmanns Sudelbuch in Montpellier', Neue Schweizer Rundschau 1953, S. 531–548, bes. S. 545–547, aus der Handschrift ediert. Diese liegt

[1]) Näheres mit Nachweisen in meiner Ausführung in der Neuen Schweizer Rundschau 1953, S. 630 f. mit der Erwiderung Boehlichs S. 631 f., als Kostprobe des sattsam bekannten arroganten und rüden Tons, den er andern gegenüber anzuschlagen pflegt.

in Montpellier, Bibliothèque de la Faculté de Médecine, Nr. 356; die edierten Stellen stehen dort auf den Seiten 136, 168 v, 169. Die in meinem Besitz befindliche Photokopie vergleiche ich also mit dem Text, den Boehlich, wohl nach seiner in Montpellier genommenen Abschrift, darbietet. Was ergibt nun der Vergleich von Boehlichs Abdruck jener insgesamt 45 Zeilen mit dem sehr klar lesbaren Text in der Handschrift Winckelmanns? Folgendes, immer in der erprobten Darbietungsform des Philologen W. Boehlich [2]) und mit der Genauigkeit, die er für seine Listen erstrebt und, unter Ausschöpfung aller »kritischen« Möglichkeiten (und Außerachtlassung aller Gradunterschiede), erreicht:

S. 545: Winckelmann: Unterricht für die Deutschen von Rom

Z. 18 v.u.: hinter *Mein Freund* kein Komma, sondern Punkt
Z. 17 v.u.: *Ich* statt *ich*
überschicke statt *übergebe*
hinter *Betrachtungen* kein Komma
denenjenigen ohne Komma statt *denjenigen* mit Komma
Z. 14 v.u.: hinter *kennen* Komma
Z. 13 v.u.: *machet* statt *macht*
Z. 12 v.u.: *sehr mangelhaft und unzuverlässig* statt *sehr unzuverlässig*
Z. 11 v.u.: *gebohrne* statt *gebohrene*
anderwerts statt *anderwärts*
Z. 10 v.u.: *Jahren* statt *ihren*
Z. 9 v.u.: *recht* statt *nicht*
Z. 8 v.u.: *entfernet* statt *entfernt*
Kenntniß statt *Kenntnis*
hinter *dessen* Komma
Z. 7 v.u.: hinter *seyn* Semikolon, nicht Komma
Z. 6 v.u.: hinter *ist* Komma
gleich gültig statt *gleichgültig*
viel statt *eine*
Z. 5 v.u.: *gehöret* statt *gehört*
Z. 3 v.u.: *nützlich* statt *nutzbar*
gehöret statt *gehört*
Z. 2 v.u.: *Auffenthalt* statt *Aufenthalt*
Z. 1 v.u.: *studiren* statt *studieren*

S. 546

Z. 3 v.o.: hinter *lassen* Komma

---

[2]) Jeder, der einmal einen Anmerkungsapparat oder Ähnliches hat zusammenstellen und zum Druck bringen müssen, kennt die Fehlerquellen und -möglichkeiten, die sich dabei fast unvermeidbar ergeben. Von der Aufweisung solcher Fehler zehrt Boehlich in seinen Rezensionen besonders gern. *Nur* um ihm ad oculos zu demonstrieren, *wie* schwierig die Vermeidung von Fehlern bei derartigen Dingen ist, gebe ich im Folgenden ein Verzeichnis der falschen Ziffern und Nachweise aus sechs Seiten seiner Rezension. Euphorion S. 345: 116, 32, nicht 22; 124, 42, nicht 41. S. 347: 204, 16, Anm. 26, nicht 204, 26; 209, 36, nicht 208, 36. S. 348: 101, 8: Daseyn, nicht Dasein (jedenfalls nicht vermerkt, ob Daseyn bei Nadler falsch ist); 106, 32, nicht 10; 142, 38/39, nicht 39/40. S. 350: 237, 36, nicht 137, 35. Wenigstens seine »philologischen« Register-Arien sollte Boehlich ohne Fehler singen. Sollte er erwidern, ich würde hier oder oben mit Kanonen nach Spatzen schießen – nun, ich wende lediglich, *und nur hier,* die gleichen artilleristischen Künste wie er an.

Z. 4 v.o.: *könnte* statt *könnt*
hinter *geben* kein Komma
Z. 7 v.o.: hinter *Art* kein Komma

S. 546: Von heiligen Alterthümern

Z. 6 v.u.: *wircklich* statt *wirklich*
Z. 5 v.u.: *Jupiters* statt *Juppiters*
Z. 2 v.u.: *Jupiter* statt *Juppiter*
Z. 1 v.u.: *Steine* statt *Stein*
hinter *weiß* Komma

S. 547

Z. 1 v.o.: *Denckmal* statt *Denkmal*
hinter *Denckmal* kein Komma
Es statt *Er*
hinter *bekleidet* Komma
Z. 3 v.o.: *zur* statt *zu*
hinter *kommt* Komma
Z. 5 v.o.: hinter *genommen* kein Komma
ehemahls statt *ehemals*
Z. 6 v.o.: *Namen des Künstlers* statt *Namen*
Z. 7 v.o.: *Jupiter ohne Bart* statt *Juppiter*
einen statt *einem*
Z. 8 v.o.: *merckwürdigste* statt *merkwürdigste*
Z. 9 v.o.: *der Nachricht* statt *mit der Nachricht*
Z. 10 v.o.: *Lybien* statt *Libyen*
saget statt *sagt*

Zieht man, immer nach dem Vorbild Boehlichs, die »philologische Bilanz« für die 45 Zeilen, dann ergeben sich, scharf gerechnet und gezählt, 50 Fehler: Lese- oder Abschreibfehler, Sinnentstellungen, Auslassungen, Fehler, die sich aus der inkonsequenten Wiedergabe der Interpunktion, Orthographie und Wortform ergeben (letzteres die gleichen Fehler, mit deren Nachweis Boehlich die Listen seiner Hamann-Rezension füllt: was Nadler recht sein muß, dürfte Boehlich als billig entgegennehmen). 50 Fehler (unter ihnen nur 8 grobe Textentstellungen) auf ganzen 45 Zeilen – wer hätte sich dessen versehen bei dem »korrigierenden Philologen« Boehlich, der »beständige philologische Arbeit« offenbar nur von andern, aber durchaus nicht von sich verlangt? Das Ergebnis übertrifft die kühnsten Erwartungen oder, um mich der Worte Boehlichs (Euphorion S. 354) zu bedienen: für ganze 45 Zeilen ist das eine beachtliche Blütenlese. Wir dürfen also froh sein, daß Nadler, nicht Boehlich, die fünf Bände mit dem Abdruck schwierigster Hamannscher Prosa vorgelegt hat[8]).

[8]) Die unvoreingenommene Prüfung der von Boehlich in seinen Listen gesammelten Fehler erweist bei näherem Zusehen, daß Nadler in Anbetracht der außerordentlichen Schwierigkeiten, die der Abdruck der Hamannschen Prosa bietet, einen sehr brauchbaren Text geboten hat. Für II, 111–228 kann Boehlich zum Haupttext überhaupt nur drei wirklich störende Fehler nachweisen (S. 172, 5; 174, 4; 189, 22). Alle andern etwaigen Fehler (zumeist Druckfehler) sind ohne weiteres beim Lesen zu erkennen. Sinnschwierigkeiten ergeben sich überhaupt nicht. Man vergleiche damit die Fehlerliste für Boehlichs 45 Zeilen (nicht Seiten)!

Ich folge nun der kritischen Argumentation, die Boehlich bei seinen philologischen »Kreuzzügen« entwickelt, und beginne mit einigen allgemeinen Bemerkungen über die Art der Darbietung und die von ihm angewandten Prinzipien. Boehlich war gewiß in dem von ihm gewählten Rahmen nicht zu einer »kritisch-historischen« Edition des Textes verpflichtet, obschon ein Philologissimus wie er jegliche, auch die kleinste, die sich ihm überhaupt wohl zum ersten Mal, gar noch bei einem der recht seltenen Inedita Winckelmanns bietende Gelegenheit hätte wahrnehmen sollen, seinen philologischen Lüsten, die er bisher auf Kosten anderer stillte, zu frönen, und vor allem, um seine von andern so dringlich geforderte oder bei ihnen vermißte philologische Methode, losgelöst von jeder hemmenden Kritik, beispielhaft zu praktizieren. Hic Rhodus, hic salta! In jedem Fall war er zu einem »reinen, verstehbaren Text« (Euphorion S. 343) verpflichtet. Was heißt verpflichtet? Es hätte ihm eine Freude sein müssen, einen solchen zu bringen, gar noch bei Gelegenheit des von ihm so sehr verehrten Winckelmann. Hätte Boehlich für seine Zwecke den alten Text in Orthographie, Wortform und Interpunktion modernisiert, so wäre dagegen wenig einzuwenden gewesen. Aber das tut er nicht. Er bringt das eine Mal die alte, das andere Mal die neue Schreibweise, Wortform oder Interpunktion, bleibt also – für einen so ausgepichten Philologen recht befremdlich – im Halbschichtigen. Hat er Prinzipien? Offensichtlich hat er keine und erweckt doch zunächst einmal – *und dies ist das hier allein Entscheidende* – durch die Form seiner Textdarbietung den Anschein, als ob er philologisch genau vorgehe.

Jetzt nochmals zum Text. Warum bricht Boehlich auf S. 546 Z. 8 v.o. mitten im Satz *aber was es von Rom schreibet . . .* ab? Weil die folgende Satzhälfte die einzige kleine Textschwierigkeit (Identifizierung eines Ortsnamens) bietet. Aber diese hätte den Philologen Boehlich doch reizen müssen. Warum schreibt er *so wohl,* aber *gleichgültig,* statt *gleich gültig*? warum *Beynahme,* aber *ehemals,* statt *ehemahls*? warum *gelanget* und *vorstellet,* aber *sagt* und *macht,* statt *saget* und *machet*? »Oder ein paar beliebige andere [nicht Seiten, denn diese sind nicht vorhanden, sondern] Zeilen« (Euphorion S. 354). Warum ersetzt Boehlich *überschicke* durch *übergebe*? Warum schreibt er *Juppiter,* statt *Jupiter ohne Bart*? warum *Namen,* statt *Namen des Künstlers*? Warum setzt er Kommata dort, wo Winckelmann, entgegen dem heutigen Gebrauch, keine gibt? Warum läßt er die Kommata dort fort, wo sie Winckelmann, in Übereinstimmung mit dem heutigen Gebrauch, bringt? »So geht es weiter« (Euphorion S. 354).

»Aber was geschieht erst alles auf S. 545« (Euphorion S. 354). Warum schreibt Boehlich (sehr mangelhaft und unzuverlässig) *sehr unzuverlässig,* statt *sehr mangelhaft und unzuverlässig*? Warum *eine Wissenschaft,* statt *viel Wissenschaft*? Und was hat sich Boehlich wohl gedacht (Euphorion S. 354), als er Winckelmann folgenden Satz schreiben ließ: *und gebohrene Römer in Deutschland oder anderwärts sind entweder nicht in den ihren oder Umständen gewesen ihr Vaterland nicht kennen zu lernen*? Offenbar sehr wenig oder gar nichts. Wo bleibt denn da der bei der kritisch-philologischen Analyse der fehlerreichen Arbeit anderer so oft bewiesene Scharfsinn, der es Boehlich doch ohne weiteres hätte ermöglichen sollen, zumindest das völlig sinnlose, das »schonungslos verlesene« (Euphorion S. 352) *ihren* durch *Jahren* zu ersetzen? Wo bleibt da der »reine, verstehbare Text«, den er sonst so gebieterisch fordert und eintreibt? Kann sich ein »gewissenhafter Philologe oder Literarhistoriker«, mit oder ohne »antiphilologischen Affekt«, dem Text Boehlichs anvertrauen, wenn ein einziger Satz, neben zwei andern Fehlern, auch noch zwei grobe Sinnentstellungen enthält? Er kann es nicht. Der in der Handschrift klar

lesbare Satz lautet: *und gebohrne Römer in Deutschland oder anderwerts sind entweder nicht in den Jahren oder Umständen gewesen ihr Vaterland recht kennen zu lernen.*

50 Fehler auf 45 Zeilen: eine philologische Meisterleistung. So sieht es also aus, wenn der »Philologe« Boehlich, nicht etwa die Hamann-Edition Nadlers hochoffiziell, im philologischen Wächteramt, mit allen Raffinessen in einer wissenschaftlichen Zeitschrift kritisch durchleuchtet und dabei vom »antiphilologischen Affekt« spricht, »an dem unsere Wissenschaft – man bemerke: unsere Wissenschaft, sagt Boehlich – seit fast einem halben Jahrhundert krankt« (Euphorion S. 354 f.), sondern wenn er, frei von allen lästigen philologischen Repräsentationspflichten, für den eigenen gemütlichen Hausgebrauch, nicht gewärtig, durch kritischen Besuch unliebsam gestört zu werden, einen kleinen Text von 45 Zeilen aus einer gut lesbaren Handschrift ediert. Heißt das redlich gehandelt?

Sollte eingewandt werden, Boehlich habe sich vielleicht in Montpellier nur eine flüchtige Abschrift des Textes genommen und später nicht mehr die Möglichkeit zu deren Überprüfung gehabt, so wäre, immer und nur im Hinblick auf die von ihm bei andern so peinlich überwachte Befolgung philologischer Grundsätze (mit dem Ziel des »reinen, verstehbaren Textes«), zu sagen: ein so leidenschaftlicher Philologe wie Boehlich darf sich überhaupt niemals einen Text flüchtig oder ungenau abschreiben, geschweige denn, daß er es mit seinem philologischen Gewissen vereinbaren könnte, einen nachträglich nicht mehr zu kontrollierenden Text zu edieren, gar noch wenn es der erste und bisher einzige Text ist, den er ediert. Ermüdung? Ermüdet man schon bei 45 Zeilen? Bei 5 Bänden Hamann wäre es schließlich sehr wohl denkbar. Antiphilologischer Affekt? Hoffentlich nicht. Druckfehler? Irrtum? Möglich, aber keine Entschuldigung: denn, wie der gestrenge Herr, im vollen Bewußtsein seines hohen kritischen Wächteramts, vor Jahr und Tag ungefähr schrieb: wenn ein Kritiker irgendwo einen Fehler findet und festhält, so kann kein Autor in der Welt ihm hinterher erklären wollen, *wie* der Fehler zustande gekommen sei. »Es gibt nichts zu retten« (Euphorion S. 352).

Viele könnten lernen, einen Text wenigstens gewissenhaft zu edieren – »es muß wieder gelernt werden«. So Boehlich. Warum hat er diesen lobenswerten Grundsatz nicht zunächst einmal für sich selbst befolgt? Wenn er wollte, könnte er vermutlich auch. Aber – und das ist der springende Punkt –: er will immer und nur dann mit seinem philologischen Rüstzeug und seinem gegen Antiphilologen gerichteten philologischen Affekt arbeiten, wenn er bei solcher (ihm sehr erwünschten) Gelegenheit die Leistung eines andern möglichst verletzend herabsetzen und dabei seine eigene Person und sein eigenes Wissen (als Besserwissen) ins rechte Licht setzen kann. Dann läßt er, mit mehr oder weniger milder Überlegenheit, durchblicken, daß er tatsächlich alles besser weiß und deswegen auch alles besser gemacht hätte, wenn . . . ja, wenn! Würde er denn irgendeine jener großen kritischen Ausgaben, von denen er in seinem eingangs erwähnten Zeitungsaufsatz gesprochen hat, fördernd weiterführen oder an der Weiterführung sich beteiligen? Aber das würde ja möglicherweise mehrere Jahre, gar ein Jahrzehnt an wirklicher, zusammenhängender, ausdauernder Arbeit beanspruchen. So viel Zeit kann Boehlich auf diese Dinge nicht anwenden. Die Editionen mögen andere machen, er wird sie dann besprechen (ebenso hält er es mit Büchern). Bei der Rezension einer solchen Ausgabe oder irgendeiner andern wissenschaftlichen Publikation läßt er dann sein Wissen glänzen, verschafft sich die Unterlagen, wälzt die Bibliographien, traktiert den Rezensierten mit mehr oder weniger entlegenen Specialissima neueren oder neuesten Datums, die eine (ad hoc erworbene, aber fruchtlos bleibende) profunde Sachkenntnis zu verraten scheinen, und streut dem Leser »philologi-

schen« Sand in die Augen, und manche merken es nicht. Da legt er kurze oder lange Listen an, erhebt Wehklage über diese oder jene leider so mangelhafte oder gänzlich mißratene Leistung, veranstaltet dann die Hinrichtung, seufzt wohl auch hinterher über das »harte und undankbare Geschäft des Kritikers« und zitiert schließlich Kierkegaard – Boehlich liest ihn dänisch – in der Originalsprache und, dankenswerterweise, auch in deutscher Übersetzung: »Dies muß gesagt werden; so sei es gesagt« (Merkur, Heft 69, 1953, S. 1088).

Nachdem Boehlich solchergestalt das Feld kritisch »bestellt« hat, versäumt er, als vorsichtiger Mann, nicht, sich selbst möglichst gleich von der Pflicht oder Veranlassung zu produktiver Arbeit auf dem eben begangenen (und »verwüsteten«) Gebiet zu dispensieren, indem er, wie z. B. im Fall Hamann, bedauernd und warnend verkündet: kein gewissenhafter Philologe oder Literarhistoriker könne sich hier ohne große Gefahren betätigen[4]). Tut es einer doch, schlägt er die Warnung des weisen Lehrers und berufenen Hüters echter Wissenschaft in den Wind, dann ist er vor aller Augen als ein gewissenloser Philologe und Literarhistoriker bloßgestellt. Wer möchte solchen Vorwurf, aus so maßgeblich sprechendem Mund, schon auf sich nehmen?

Die oben analysierte Kostprobe Boehlichscher Editionskunst und -technik [s. Korrekturnote] zeigt, als durchaus negative Bewährungsprobe, daß er seine, für andere verkündeten kritisch-philologischen Grundsätze in der eigenen Arbeit nicht befolgt. Die philologische Methode und Analyse, die er in seinen Rezensionen so »gewissenhaft« praktiziert und paradiert, besitzt daher nicht den geringsten wissenschaftlichen Erkenntniswert und Impuls. Sie bleibt rein formal und leer und ist zutiefst unredlich. Die »philologischen Kreuzzüge« Boehlichs sind pseudophilologische Unternehmungen.

Boehlich hat bis dato weder ein wissenschaftliches Buch veröffentlicht, noch auch, falls ich recht sehe, einen oder gar mehrere Aufsätze von wirklich wissenschaftlichem Charakter geschrieben. Gleichwohl spricht er von »unserer Wissenschaft«, von »unseren Zeitschriften«, als ob er seit langem dazu gehöre. Bislang gehört er nicht dazu. Im Gebiet der Forschung hat, selbst als Kritiker und Rezensent, auf die Dauer nur der begründetes Mitspracherecht, der sich irgendwo und irgendwann mit einer greifbaren wissenschaftlichen Leistung ausgewiesen und gestellt hat: mit einer Monographie, einer Edition, einigen Aufsätzen. Aber es ist ganz klar: wer nie ein wissenschaftliches Problem lange Zeit hindurch überdacht hat, wem es nie gelungen ist, auch nicht im kleinsten Maßstab, etwa in dem einer Dissertation, ein wissenschaftliches Problem in abgeschlossene Form zu bringen und zu veröffentlichen, wer nie die Mühe und Last einer großen Arbeit oder irgendeiner Edition auf sich genommen und zu bewältigen versucht hat, der allein ist imstande, in dem anmaßenden und dreisten Ton von der Arbeit oder Leistung anderer zu sprechen, den Boehlich nun schon seit geraumer Zeit, sehr oft unter Mißachtung der ersten und einfachsten Rezensentenpflichten, in seinen sog. Kritiken und Rezensionen anschlägt[5]). In irgendeiner Weise muß er sich ja

---

[4]) Mitunter erinnern seine Auslassungen in ihrer Selbstgerechtigkeit und »öden Wohlredenheit« an die der Jungfer Züs Bünzlin. Würde sich die Züs aufs philologische Gebiet wagen – und das könnte, da sie ihr Wesen im Unwesentlichen hat, immer nur im Pseudophilologischen geschehen –, dann würde sie ungefähr so sprechen, tadeln und ermahnen wie Walter Boehlich.

[5]) Sollte sich Boehlich für seine Rezension der Hamann-Ausgabe etwa auf die Rezensionen J. Fränkels im Euphorion berufen, so wäre an ihn zunächst einmal die Frage zu richten: ob er, wie dieser, mindestens 20 meisterhaft edierte Bände mit Werken deutscher Dichter vorzulegen hat? Sollte er sich auf die Kritiken und Rezensionen J. Körners

schließlich, in Ermangelung eigener wissenschaftlicher Leistung, zum inneren und äußeren Ausgleich vor sich selbst bestätigen und sich vor andern beweisen. Also tut er es in der angedeuteten Form. Es ist eine klägliche und armselige Form des Selbstbeweises.

Soll man diese Form des Selbstbeweises noch weiter analysieren? Wer das wünscht, greife zu Goethes Gedichten und schlage im Abschnitt: Parabolisch das drittletzte Gedicht, mit höchst bezeichnender Überschrift, auf. Da ist alles gesagt. Das viertletzte kann als Ergänzung dienen[6]).

---

berufen: wo bleiben bis dato bei ihm die souverän bearbeiteten und kommentierten Editionen klassisch-romantischer Briefliteratur? von Körners großer Bibliographie, die uns Boehlich zur dringlichen Benutzung empfohlen hat – wir sind ihm dankbar, vielleicht wäre uns ohne seinen Hinweis das Buch entgangen –, von der Fülle seiner sonstigen wissenschaftlichen Aufsätze und Schriften zu schweigen? Im übrigen könnte Boehlich etwa aus Körners Marginalien (Frankfurt 1950) lernen, wenn er das überhaupt vermag, mit welcher Noblesse und mit welcher, aus wirklich produktivem Wissen geschöpften sachlichen Hilfsbereitschaft Körner etwaige sachliche Irrtümer und Lücken verbessert und schließt. Von ihm läßt man sich gerne belehren. Wer mag von Boehlich auch nur den kleinsten Nachtrag annehmen, wenn man an die hämisch-vorwurfsvolle und höhnische Art denkt, in dem er einen solchen bietet?

[6]) [Korrekturnote] Der vorstehende Beitrag wurde im August 1956 niedergeschrieben und der Redaktion Mitte Oktober 1956 eingereicht. Inzwischen hat sich Boehlich in der ZfdPh. 1956, 75, 426–438 mit dem ersten Band meiner Edition der Briefe Winckelmanns befaßt. Die Rezension erhärtet das oben Gesagte. Auch diesmal gelingt es dem »Philologen« Boehlich nicht, seine Listen fehlerlos in den Druck zu bringen. Auch diesmal weisen, in genauer, hier besonders gravierender Übereinstimmung mit den oben getroffenen Feststellungen zu Boehlichs »philologischer« Methode, seine Mitteilungen aus der schon genannten, gut lesbaren Handschrift in Montpellier, die er, jetzt hochoffiziell und daher zu erhöhter Akribie verpflichtet, als philologische Varianten anbietet, in rund 30 Vollzeilen 30–35 Fehler auf, wieder in Gestalt von Auslassungen, Verlesungen, falscher Zeichensetzung. Einige Beispiele: S. 437 zu I, 446, 19 meiner Ausgabe: *300 Zechinen geboten.* Richtig: *300 Zecchini gebothen.* Zu I, 446, 22: *dieser giebt wiederum einer großen Atalanta den Vorzug.* Richtig: *dieser hält wiederum eine große Atalanta in Amethyst die Wage.* Zu I, 447, 33 f.: *und einen Dolch in der Hand.* Richtig: *und gaben ihr einen Dolch in der Hand,* usw. Gleichwohl besitzt der offenbar sehr selbstsichere Rezensent die bemerkenswerte Unverfrorenheit, auf S. 428 zu schreiben: Genauigkeit werde notgedrungen immer eine philologische Tugend bleiben. Er tut dies bei Gelegenheit zweier Titelangaben. Ähnlich wie andere sind sie in der von ihm beanstandeten Form der für die ältere Gelehrtengeschichte unentbehrlichen Nouvelle Biographie générale 13, 65 und 34, 617 entnommen, einschließlich der Schreibung »Dantz« (so auch bei Jöcher), mit fehlerhafter Hinzufügung eines Buchstabens im abgeschriebenen Text und teilweiser Vervollständigung der Angaben auf Grund anderer sachdienlicher Nachschlagewerke, die man, weil Autopsie, schon auf Grund der jeweils zur Verfügung stehenden bibliothekarischen Bestände, gar nicht möglich ist, bei solchen Gelegenheiten nachschlägt: daher der Name Nachschlagewerk. Im übrigen weisen einige Titelangaben Boehlichs (S. 430: Scultetus; S. 432: Junius; English Plays) notgedrungen die gleichen bibliographischen Inkorrektheiten auf. Das in meine Angabe »Compendium Grammatices Hebraicae« hinter Grammatices von Boehlich eingefügte Ausrufezeichen markiert nicht meine, sondern seine Ignoranz; man schaue im »Georges« nach. Aber jedes weitere Wort wäre unangemessen.

Eingesandte Bücher

Goedeke, Karl: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Aus den Quellen. 2., ganz neu bearb. Aufl. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin unter Leitung von Leopold Magon. Bd 14: Vom Frieden 1815 bis zur französischen Revolution 1830. Buch 8, Abt. 7, Lfrg 3. Berlin: Akademie-Verlag/Düsseldorf: L. Ehlermann 1956. (S. 481–800, 8°) Karton. DM 40.–

Jahresbericht über die wissenschaftlichen Erscheinungen auf dem Gebiete der neueren deutschen Literatur. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. NF, Bd XVI/XIX: Bibliographie 1936–1939. Berlin: Akademie-Verlag 1956. (XIX, 689 S. gr. 8°) DM 68.–

*

Bach, Adolf: Geschichte der deutschen Sprache. 6., erweit. Aufl. Heidelberg: Quelle & Meyer 1956. (360 S. 8°) Halbleinen DM 17.50

Ising, Gerhard: Die Erfassung der deutschen Sprache des ausgehenden 17. Jhdts in den Wörterbüchern Matthias Kramers und Kaspar Stielers. (Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Sprache u. Literatur. 7.) Berlin: Akademie-Verlag 1956. (135 S. gr. 8°) Karton. DM 16.–

Mackensen, Lutz: Die deutsche Sprache unserer Zeit. Zur Sprachgeschichte des 20. Jhdts. Heidelberg: Quelle & Meyer 1956. (198 S. kl. 8°) Halbleinen DM 5.80

Reiners, Ludwig: Die Kunst der Rede und des Gesprächs. (Dalp-Taschenbücher. Bd 319.) München: Leo Lehnen Verlag 1955. (144 S. kl. 8°) Kart. DM 2.80

Thierfelder, Franz: Die deutsche Sprache im Ausland. Bd I: Der Völkerverkehr als sprachliche Aufgabe. Hamburg: R. v. Decker 1956. (196 S. gr. 8°) Leinen DM 14.80

*

Fragen und Forschungen im Bereich und Umkreis der germanischen Philologie. Festgabe für Theodor Frings zum 70. Geb., 23. 7. 1956. (Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Sprache und Literatur. 8.) Berlin: Akademie-Verlag 1956. (VIII, 428 S., 2 Taf. gr. 8°) DM 46.50

Furstner, H.: Studien zur Wesensbestimmung der höfischen Minne. Groningen: J. B. Wolters 1956. (VII, 235 S. 8°) Karton. fl. 9.90

Heinrich der Teichner: Die Gedichte. Bd III: Gedicht Nr 537–729. Hrsg. v. Heinrich Niewöhner. (Deutsche Texte des Mittelalters. Bd XLVIII.) Berlin: Akademie-Verlag 1956. (V, 462 S., 3 Taf. gr. 8) DM 59.–

Heusler, Andreas: Deutsche Versgeschichte mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses. Bd 1, Tl I u. II: Einführendes; Grundbegriffe der Verslehre; Der altgermanische Vers. Bd 2, Tl 3: Der altdeutsche Vers. 2., unveränd. Aufl. (Grundriß der germanischen Philologie. 8/1 u. 2.) Berlin: de Gruyter & Co. 1956. (III, 314; VII, 341 S. gr. 8°) Leinen DM 30.– u. 32.–

Müller-Blattau, Wendelin: Trouvères und Minnesänger. II. Kritische Ausgaben der Weisen, zugleich als Beitrag zu einer Melodienlehre des mittelalterlichen Liedes. Saarbrücken: Selbstverlag der Universität 1956. (IV, 138 S. gr. 8°) Kart.

Nibelungenlied. – Stodte, Hermann: Das Nibelungenlied. Nach dem Urtext erneuert. Stuttgart: W. Kohlhammer 1956. (308 S. 8°) Leinen DM 12.50

van der Noot, Jan: The Olympia Epics. A facsimile edition of 'Das Buch Extasis', 'Een cort begryp der XII. boecken olympiados' and 'Abrege des douze livres olympiades'. Edited by C. A. Zaalberg. (Neerlandica traiectina. III.) Assen: van Gorcum & Comp. 1956. (XIV, 274 S. mit Abb., gr. 8°) Leinen fl. 15.–

*

Allemann, Beda: Ironie und Dichtung. Pfullingen: G. Neske 1956. (237 S. 8°) Leinen DM 16.80

Bachem, Rolf: Dichtung als verborgene Theologie. Ein dichtungstheoretischer Topos vom Barock bis zur Goethezeit u. seine Vorbilder. (Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie u. Pädagogik. Bd 5.) Bonn: H. Bouvier & Co. 1956. (VII, 158 S. 8°) DM 6.–

Flemming, Willi: Epik und Dramatik. Versuch ihrer Wesensdeutung. (Dalp-Taschenbücher. Bd 311.) München: Leo Lehnen Verlag 1955. (144 S. kl. 8°) Kartoniert DM 2.80

Jolles, André: Einfache Formen. Legende / Sage / Mythe / Rätsel / Spruch / Kasus / Memorabile / Märchen / Witz. 2. Aufl., durchges. v. A. Schossig. Halle: VEB Max Niemeyer 1956. (XVIII, 252 S. gr. 8°) Halbleinen 13.80

Lehmann, Wilhelm: Bewegliche Ordnung. Aufsätze. (Bibliothek Suhrkamp. Bd 35.) Berlin: Suhrkamp Verlag 1956. (207 S. kl. 8°) Leinen DM 4.80

Maier, Rudolf N.: Das Gedicht. Über die Natur des Dichterischen und der dichterischen Formen. Betrachtungen für Lehrende u. Lernende. Düsseldorf: Pädagog. Verlag Schwann 1956. (167 S. 8°) Leinen DM 9.80

Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 7. Aufl. (Kröners Taschenausgabe. Bd 196.) Stuttgart: A. Kröner 1956. (VII, 627 S. kl. 8°) Leinen DM 11.–

Mehl, Ernst, u. Hannemann, Kurt: Deutsche Bibliotheksgeschichte. (Sonderdruck aus: Deutsche Philologie im Aufriß. 2. Aufl.) Bielefeld: Erich Schmidt Verlag 1956. (110 Sp. 4°) Karton DM 5.80

Müller, Joachim: Wirklichkeit und Klassik. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine. Berlin: Verlag der Nation 1956. (456 S. 8°) Leinen DM 9.80

Schenk, Hans Georg: Die Kulturkritik der europäischen Romantik. (Institut für europäische Geschichte Mainz. Vorträge Nr 14.) Wiesbaden: Fr. Steiner 1956. (31 S. kl. 8°) Karton. DM 1.80

Schlegel, Friedrich: Schriften und Fragmente. Ein Gesamtbild seines Geistes. Aus d. Werken u. dem handschriftl. Nachlaß zusammengest. u. eingel. v. Ernst Behler. (Kröners Taschenausgabe. Bd 246.) Stuttgart: A. Kröner 1956. (VII, 396 S., 1 Taf. kl. 8) Leinen DM 12.50

Seidel, Ina: Drei Dichter der Romantik. Clemens Brentano / Bettina / Achim von Arnim. [Neudruck in 1 Bde.] Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1956. (284 S. 8°) Leinen DM 12.80

Usinger, Fritz: Form und Wahrheit der zeitgenössischen Literatur. (Akademie der Wissenschaften u. der Literatur. Klasse der Literatur. Jg 1955, Nr 3.) Wiesbaden: Fr. Steiner 1955. (21 S. gr. 8°) DM 1.80

Walzel, Oskar: Wachstum und Wandel. Lebenserinnerungen. Aus d. Nachlaß hrsg. v. Carl Enders. Bielefeld: Erich Schmidt Verlag 1956. (XIII, 364 S. gr. 8°) Leinen DM 19.60

von Wiese, Benno: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen. Düsseldorf: A. Bagel 1956. (350 S. 8°) Leinen DM 15.40

*

Cervantes. – Gerhardt, Mia J.: Don Quijote. La vie et les livres. (Mededelingen der Kgl. Nederl. Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde. Nieuwe Reeks, Deel 18, No 2.) Amsterdam: N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij 1955. (S. 17–57, gr. 8°) Kart. fl 2.–

– Weinrich, Harald: Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literar. Charakterkunde. (Forschungen zur Romanischen Philologie. H. 1.) Münster: Aschendorff 1956. (130 S. gr. 8°) DM 8.50

Dante. – Friedrich, Hugo: Dante. (Institut für europäische Geschichte Mainz. Vorträge Nr 10.) Wiesbaden: Fr. Steiner 1956. (43 S. kl. 8°) Karton. DM 2.40

– Haller, Johannes: Dante. Dichter und Mensch. (In der Sammlung Klosterberg, NF.) Basel: Benno Schwabe & Co. 1954. (254 S. 8°) Pappbd sfr 8.50

– Schnackenburg, Hellmut: Maria in Dantes Göttlicher Komödie. Freiburg: Herder 1956. (90 S., 1 Taf. 8°) Halbleder DM 9.50

Shakespeares dramatische Werke. Übers. v. Schlegel u. Tieck. Hrsg. u. revid. v. Hans Matter. 10 Bde. 2., neu durchges. Aufl. Basel; Birkhäuser Verlag 1950/53. (XXVII, 335; IX, 272; VIII, 321; IX, 313; XI, 423; XI, 388; X, 294; X, 402; XII, 375; IX, 293 S. 8°) Je Halbleinen sfr 6.75

– Shakespeare Jahrbuch. Hrsg. im Auftrage der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft von Hermann Heuer unter Mitwirkung von Wolfgang Clemen und Rudolf Stamm. Bd 92: 1956. Heidelberg: Quelle & Meyer 1956. (544 S. gr. 8°) Leinen DM 36.–

– Flatter, Richard: Triumph der Gnade. Shakespeare-Essays. München: Kurt Desch Verlag 1956. (175 S. 8°) Gebunden DM 9.80

– Rothe, Hans: Der Kampf um Shakespeare. Ein Bericht. Baden-Baden: Holle-Verlag 1956. (96 S. kl. 8°)

*

Däubler, Theodor: Dichtungen und Schriften. Hrsg. v. Friedhelm Kemp. München: Kösel-Verlag 1956. (923 S. kl. 8°) Leinen DM 36.–

Goethe: Werke. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie d. Wissenschaften zu Berlin unter Leitung von Ernst Grumach. Erg.-Bd 1: Die Gesamt- und Einzeldrucke von Goethes Werken. Bearbeitet v. Waltraud Hagen. Berlin: Akademie-Verlag 1956. (XV, 154 S. gr. 8°) Leinen DM 20.–

– Goethe: Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Mit dem Urfaust u. einer Einleitung v. Reinhard Buchwald. 7. Aufl. (Kröners Taschenausgaben. Bd 12.) Stuttgart: A. Kröner 1956. (XVIII, 375 S. kl. 8°) Leinen DM 5.50

– Fuchs, Albert: Goethe und Europa. (Institut für europäische Geschichte Mainz. Vorträge Nr 12.) Wiesbaden: Fr. Steiner 1956. (39 S. kl. 8°) Karton. DM 2.20

– von Müller, Kanzler: Unterhaltungen mit Goethe. Kritische Ausgabe, besorgt von Ernst Grumach. Weimar: H. Böhlaus Nf. 1956. (XVIII, 410 S. gr. 8°) Leinen DM 33.–

– Redslob, Edwin: »Mein Fest.« Goethes Geburtstage als Stufen seines Lebens. Mit 24 zeitgenöss. Abb. u. Faks. München: R. Piper & Co. 1956. (182 S. 8°) Geb. DM 10.50

– Staiger, Emil: Goethe. Bd 2: 1786–1814. Zürich: Atlantis-Verlag 1956. (555 S. 8°) Leinen DM 24.–

Hauptmann. – Fiedler, Ralph: Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns. Versuch einer Deutung. München: Bergstadtverlag W. G. Korn 1956. (152 S. 8°) Leinen DM 9.60

von Hofmannthal, Hugo: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Lustspiele. IV. Hrsg. v. Herb. Steiner. Frankfurt: S. Fischer 1956. (479 S. 8°) Leinen DM 24.–

– Hugo von Hofmannsthal/Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hrsg. v. Carl J. Burckhardt. Frankfurt: S. Fischer 1956. (340 S. 8°) Leinen DM 16.80

– Metzeler, Werner: Ursprung und Krise von Hofmannsthals Mystik. München: Bergstadtverlag W. G. Korn 1956. (128 S. 8°) Leinen DM 12.–

von le Fort, Gertrud: Aufzeichnungen und Erinnerungen. Mit 15 Bildern. 3. Aufl. Köln: Benziger Verlag 1956. (160 S., 15 Abb., 8°) Leinen DM 9.20

Mann. – Mann, Erika: Das letzte Jahr. Bericht über meinen Vater. Berlin: S. Fischer 1956. (75 S. 8°) DM 4.80

– Reutimann, Hans: Thomas Mann. Verantwortung im Wort. (Zwischen gestern u. morgen. H. 2) Braunschweig: Internationaler Arbeitskreis Sonnenberg 1956. (18 S. 8°) DM –.60

– Thomas R. Hinton: Thomas Mann. The mediation of art. Oxford: The Clarendon Press 1956. (VII, 188 S. 8°) Leinen sh 25/–

Mörike, Eduard: Sämtliche Werke. Mit einem Nachwort v. Walter Bauer. München: Kurt Desch Verlag 1956. (1136 S. 8°) Leinen DM 13.80

Raabe. – Meyen, Fritz: Wilhelm Raabe = Bibliographie. (Sämtl. Werke. Erg.-Bd 1.) Freiburg i. Br.: Verlagsanstalt Klemm 1955. (407 S. 8°) Leinen DM 18.50

Reuter, Christian: Schelmuffsky. Abdruck der Erstausgaben 1696 [A/B]. 1697. 2., verbess. Aufl., hrsg. v. Peter von Polenz. (Neudrucke deutscher Literaturwerke. Nr 57–59.) Tübingen: M. Niemeyer 1956. (XXVI, 174 S. 8°) DM 7.80

Seidel. – Horst, Karl August: Ina Seidel. Wesen u. Werk. Mit 4 Bildern u. einer ausführlichen Bibliographie v. Gerhard Schäfer. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1956. (194 S., 4 Taf. 8°) Leinen DM 9.80

Stifter. – Steffen, Konrad: Adalbert Stifter. Deutungen. Basel: Birkhäuser Verlag 1955. (272 S. 8°) Leinen sfr 7.50

Tieck. – Thalmann, Marianne: Ludwig Tieck. Der romantische Weltmann aus Berlin. (Dalp-Taschenbücher. Bd 318.) München: Leo Lehnen Verlag 1955. (144 S. kl. 8°) Kartoniert DM 2.80

Tolstoi, Leo: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Anna Karenina. 2 Bde. [АННА КАРЕИНА. 1873/76.] Aus d. Russ. v. Hermann Asemissen. Hrsg. v. Wieland Herzfelde. Berlin: Rütten & Loening 1956. (740, 687 S. 8°) Leinen DM 19.80

Weerth, Georg: Die ersten Gedichte der Arbeiterbewegung. Stierstadt i. T.: Verlag Eremiten-Presse 1956. (44 S. als Bockbuch, 8°) Karton. DM 3.60

*

Eranos-Jahrbuch 1955. Bd XXIV: Der Mensch und die Sympathie aller Dinge. Hrsg. v. Olga Fröbe-Kapteyn. Zürich: Rhein-Verlag 1956. (519 S. mit 8 S. Abb., 8°) Leinen DM 31.20

Heimsoeth, Heinz: Die sechs größten Themen der abendländischen Metaphysik und der Ausgang des Mittelalters. 3., durchges. Aufl. Stuttgart: W. Kohlhammer 1956. (VII, 255 S. gr. 8°) Leinen DM 15.–

Hübscher, Arthur: Denker unserer Zeit. Mit 32 Abb. München: R. Piper & Co. 1956. (365 S. 8°) Karton. DM 7.80, Leinen DM 9.80

Jaspers, Karl: Existenzphilosophie. Drei Vorlesungen. 2. Aufl., verm. um ein Nachw. Berlin: de Gruyter & Co. 1956. (VI, 90 S. 8°) Leinen DM 9.80

Kant, Immanuel: Werke in 6 Bden. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Bd II: Kritik der reinen Vernunft. [Dünndruckausgabe.] Wiesbaden: Insel-Verlag 1956. (724 S. kl. 8°) Subskriptionspreis: Leinen DM 22.–, später DM 25.–

Kierkegaard, Sören: Gesammelte Werke. Aus d. Dän. v. Emanuel Hirsch. Düsseldorf: Eugen Diederichs. (8°)

– 1. Entweder/Oder. Tl 1. 1956. (XV, 510 S.) Leinen DM 22.–

–10. Philosophische Brocken. De omnibus dubitandem est. 1952. (XII, 192 S.) Leinen DM 11.50

–17. Eine literarische Anzeige. 1954. (XXXII, 163 S.) Leinen DM 12.60

–33. Die Schriften über sich selbst. 1951. (XV, 176 S.) Leinen DM 10.50

– Kierkegaard, Sören: Randbemerkungen zum Evangelium. Aus d. nachgelass. Schriften ausgew. u. übers. v. Friedrich Hansen-Löve. München: Kösel-Verlag 1956. (122 S. 8) Leinen DM 6.80

Landmann, Michael: Das Zeitalter als Schicksal. Die geistesgeschichtliche Kategorie der Epoche. (Philosophische Forschungen. NF, Vol. 7.) Basel: Verlag für Recht und Gesellschaft 1956. (X, 104 S. gr. 8°)

Nietzsche. – Löwith, Karl: Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Neue Ausgabe. Stuttgart: W. Kohlhammer 1956. (244 S. 8°) Leinen DM 18.80

Rousseau. – Glum, Friedrich: Jean Jacques Rousseau. Religion und Staat. Grundlegung einer demokratischen Staatslehre. Stuttgart: W. Kohlhammer 1956. (418 S. gr. 8°) Leinen DM 24.–

Ueberweg, Friedrich: Grundriß der Geschichte der Philosophie. Tl 1: Die Philosophie des Altertums. Hrsg. v. Karl Praechter. Bd 2: Die patristische und scholastische Philosophie. Hrsg. v. Bernhard Geyer. 13., unveränd. Aufl. Basel: B. Schwabe & Co. 1953, 1956. (XX, 671, 253; XVIII, 826 S. 8°) Leinen sfr 48.–, 36.–

*

Barraclough, Geoffrey: Die mittelalterlichen Grundlagen des modernen Deutschland. [The Origins of modern Germany. 1946, ²1947.] Aus d. Engl. v. Friedrich Baethgen. 2., durchges. Aufl. Weimar: H. Böhlaus Nf. 1955. (VIII, 381 S. gr. 8°) Leinen DM 18.–

Bischoff, Bernhard: Übersicht über die nichtdiplomatischen Geheimschriften des Mittelalters. (Sonderdruck aus: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung. Bd LXII.) Köln: Böhlau-Verlag 1954. (27 S. gr. 8°) DM 2.80

Bonifatius. – Schieffer, Theodor: Winfrid-Bonifatius und die christliche Grundlegung Europas. Freiburg i. Br.: Verlag Herder 1954. (XII, 326 S. 8°) Leinen DM 15.80

Brun von Querfurt. – Wenskus, Reinhard: Studien zur historisch-politischen Gedankenwelt Bruns von Querfurt. (Mitteldeutsche Forschungen. 5.) Köln: Böhlau-Verlag 1956. (VII, 275 S. gr. 8°) Karton. DM 20.–

Bruno von Köln. – Ruotger: Lebensbeschreibung des Heiligen Erzbischofs Bruno von Köln. Übers. u. erläut. v. Irene Schmale-Ott. (Die Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit. Bd 30.) Köln: Böhlau-Verlag 1954. (III, 96 S. 8°) Kart. DM 4.80

Engelbert von Köln. – Caesarius von Heisterbach: Leben, Leiden und Wunder des Heiligen Erzbischofs Engelbert von Köln. Übers. v. Karl Langosch.

(Die Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit. Bd 100.) Köln: Böhlau-Verlag 1955. (IV, 115 S. 8°) Karton. DM 5.60

Friedrich II. – Deér, Josef: Der Kaiserornat Friedrichs II. (Dissertationes Bernenses. Ser. II, Fasc. 2.) Bern: A. Francke 1952. (88 S., XXXVIII Taf. gr. 4°) sfr 39.–, geb. sfr 44.–

– Schramm, Percy Ernst: Kaiser Friedrichs II. Herrschaftszeichen. Mit Beitr. v. Josef Deér u. Olle Källström. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philolog.-histor. Klasse. Folge 3, Nr 36.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1955. (162 S., XLVIII Taf. gr. 8°) DM 22. –, geb. DM 24.–

Gebhardt, Bruno: Handbuch der deutschen Geschichte. Bd 1: Frühzeit u. Mittelalter. Hrsg. v. Herbert Grundmann. 8., vollständig neubearb. Aufl. / 2., verbess. Nachdruck. Stuttgart: Union 1956. (XX, 735 S. gr. 8°) Leinen DM 34.–, Halbleder DM 38. –

Die deutsche Geschichtswissenschaft im zweiten Weltkrieg. Bibliographie des historischen Schrifttums deutscher Autoren 1939–1945. Hrsg. v. Walther Holtzmann u. Gerhard Ritter. Halbbd 2: Mittelalter und Neuzeit. Köln: Böhlau-Verlag 1951. (512 S. gr. 8°) DM 34.–

Heinrich IV. – Briefsammlungen der Zeit Heinrichs IV. Bearb. v. Carl Erdmann † u. Norbert Fickermann. (Monumenta Germaniae Historica. Die Briefe der deutschen Kaiserzeit. Bd V.) Weimar: H. Böhlaus Nf. 1950. (VII, 433 S. 4°) DM 45.–

– Haefele, Hans F.: Fortuna Heinrici IV. Imperatoris. Untersuchungen zur Lebensbeschreibung des dritten Saliers. (Veröffentlichungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung. Bd XV.) Köln: Böhlau-Verlag 1954. (144 S. 8°) DM 9.–

Hofer, Walther: Geschichte zwischen Philosophie und Politik. Studien zur Problematik des modernen Geschichtsdenkens. Stuttgart: W. Kohlhammer 1956. (185 S. 8°) Leinen DM 13.80

Holtzmann, Robert: Geschichte der sächsischen Kaiserzeit. 900–1024. 3., durchges. u. ergänzte Aufl. München: Callwey 1955. (576 S., 20 Taf. 8°) Leinen DM 19.50

Kern, Fritz: Gottesgnadentum und Widerstandsrecht im früheren Mittelalter. Zur Entwicklungsgeschichte der Monarchie. 2. Aufl. Hrsg. v. Rudolf Buchner. Köln: Böhlau-Verlag 1954. (XV, 416 S. 8°) Leinen DM 26.–

Lamer, Hans: Wörterbuch der Antike. Mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens. In Verbindung mit Ernst Bux u. Wilhelm Schöne. 4., durchges. u. ergänzte Aufl. (Kröners Taschenausgaben. Bd 96.) Stuttgart: A. Kröner 1956. (XVI, 884 S. kl. 8°; Taf.) Leinen DM 17.50

Levold von Northof: Die Chronik der Grafen von der Mark. Übers. u. erläut. v. Hermann Flebbe. (Die Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit. Bd 99.) Köln: Böhlau-Verlag 1955. (VIII, 221 S. 8°) Kart. DM 9.80

Möser, Justus: Sämtliche Werke. Histor.-krit. Ausgabe in 14 Bden. Abt. 2: Patriotische Phantasien und Zugehöriges. Bearb. v. Ludwig Schirmeyer unter Mitwirkung v. Eberhard Crusius. Bd 8: Den Patriotischen Phantasien verwandte Aufsätze 1755–1772. Oldenburg: G. Stalling 1956. (350 S., 1 Taf. 8°) Karton. DM 8.80, Halbleinen DM 9.80

Ohnsorge, Werner: Das Zweikaiserproblem im früheren Mittelalter. Die Bedeutung des byzantinischen Reiches für die Entwicklung der Staatsidee in Europa. Hildesheim: Aug. Lax 1947. (143 S. 8°) DM 6.–

Mitteilung

Auf Anregung des Vorsitzenden der Gesellschaft für Theatergeschichte E. V. Berlin, Dr. Kurt Raeck, bereitet deren Schriftführer, Dr. Herbert A. Frenzel, Berlin-Lichterfelde-West, Freiwaldauer Weg 24, seit einiger Zeit eine Veröffentlichung über 'Deutsche Schloßtheater' vor. Das Werk soll durch Text und Bild (Baupläne und photographische Aufnahmen) möglichst alle in und bei Schlössern und Herrenhäusern ganz Deutschlands befindlichen Theater der Vergangenheit und Gegenwart theater- und baugeschichtlich darstellen. Die allgemein bekannten Schloßtheater (Bayreuth, Celle, Gotha, Potsdam, Rheinsberg, Schwetzingen usw.) sollen durch die weniger bekannten ergänzt werden. Angestrebt wird eine Zusammenfassung der soziologisch und formenmäßig umschreibbaren Gattung Schloßtheater (mit Ausnahme der Garten- und Heckentheater). Um den bisher schon festgestellten Schloßtheatern weitere, vor allem auch nicht mehr bestehende oder nur vorübergehend in geeigneten Räumen von Schlössern oder Herrenhäusern vorhanden gewesene Theater zur Seite zu stellen, werden hierdurch die Verwalter von Schlössern und Herrenhäusern, die Eigentümer von einschlägigem Material in Museen, Bibliotheken und Archiven, die Verfasser thematisch zugehöriger Publikationen gebeten, auf in Frage kommende Objekte, Fundquellen und etwa schon angestellte Forschungen aufmerksam zu machen und gegebenenfalls ihre Unterstützung oder Mitarbeit bei dem Schriftführer der Gesellschaft für Theatergeschichte anzubieten.

FREIES DEUTSCHES HOCHSTIFT

FRANKFURTER GOETHEMUSEUM

Das Freie Deutsche Hochstift schreibt hierdurch die Stelle seines Archivars und Kustos aus. Verlangt wird abgeschlossene Hochschulbildung. Bezahlung erfolgt nach TO. A2 c2. Die Stelle ist der Alters-Versorgung der Kommunalbeamten-Kassen angeschlossen. Den Bewerbungen ist ein handgeschriebener Lebenslauf beizulegen.

FRANKFURT GROSSER HIRSCHGRABEN 23

Romanform und Werttheorie bei Hermann Broch

Strukturprobleme moderner Dichtung

Von Richard Brinkmann (Tübingen)

I

Hermann Broch, der im vergangenen November siebzig Jahre alt geworden wäre, ist auch heute, sechs Jahre nach seinem Tode, immer noch der esoterische Vertraute weniger Kenner. Das mag um so erstaunlicher erscheinen, als die beiden Essaybände, mit denen im Jahre 1955 die Reihe der 'Gesammelten Werke' fortgesetzt wurde[1]), aufs neue zeigen, daß es seit dem Expressionismus, ja vielleicht überhaupt in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts wohl kaum einen deutschen Dichter gegeben hat, der die Probleme der Moderne und insbesondere der modernen Dichtung, genauer: des modernen Romans in so vielfältiger und umfassender Weise durchdacht hat wie eben Hermann Broch. Und doch liegt die Tatsache, daß das Werk Brochs kein breiteres Leserpublikum hat gewinnen können, im Wesen dieses Werks selbst. Hermann Broch hat das sehr genau gewußt. Wir werden gleich noch darauf zu sprechen kommen.

Was freilich die Essays betrifft, so sind sie bisher dem Verständnis des Brochschen Werkes wenig nutzbar gemacht worden, und ihre Kritiker ziehen sich in den Besprechungen zum Teil mit einer gewissen Hilflosigkeit in das unnahbare Dickicht dunklen und unprüfbaren Tiefsinns zurück. Im übrigen ist in den letzten Jahren in einer Reihe von Arbeiten deutscher und ausländischer Autoren eine Fülle von Einsichten und Gesichtspunkten für die Interpretation der Romane Hermann Brochs zusammengetragen worden. Als eine Auswahl des Interessanteren seien nur genannt, außer der Einleitung Erich Kahlers zu dem Gedichtband, dem Nachwort Felix Stössingers zum 'Versucher', der Einführung Hermann J. Weigands zu den 'Schuldlosen' und der Einleitung Hannah Arendts zu den Essaybänden, die Aufsätze von Hannah Arendt im 'Monat'[2]) und in der 'Kenyon-Review'[3]),

[1]) Hermann Broch, Dichten und Erkennen (Essays Bd. I). – Ders., Erkennen und Handeln (Essays Bd. II), beide Zürich 1955.

[2]) Hannah Arendt, Hermann Broch und der moderne Roman. Der Monat 1. Jg. 1949, Heft 8/9. S. 147–151.

[3]) Hannah Arendt, The Achievement of Hermann Broch. The Kenyon-Review XI. 1949. S. 476–483.

von Hermann J. Weigand in den 'PMLA'[4]), von Erich Kahler in der 'Social Research'[5]), von Fritz Martini in der 'Deutschen Rundschau' und in seinem Buch 'Das Wagnis der Sprache'[6]), von Aniela Jaffe in der Festschrift zu C. G. Jungs achtzigstem Geburtstag[7]), von George C. Schoolfield in den 'Monatsheften'[8]), von J. J. Anstett in den 'Etudes Germaniques'[9]) und das kleine Buch von Jean Boyer[10]). Viele Einzelheiten haben diese und andere Untersuchungen verständlich gemacht, manche Bilder und Symbole aufgeschlossen, neue Tatsachen beigebracht, manche Ideen auf ihre Ahnenschaft geprüft, wichtige Merkmale der Form und der Struktur gezeigt. Dazu wäre im einzelnen manches zu sagen, einzuschränken oder zu ergänzen. Indessen ist hier eine kritische Auseinandersetzung nicht unsere Absicht. Und wenn wir im folgenden unter dem Gesichtspunkt der werttheoretischen Gedanken Brochs einen Beitrag zur Interpretation der Form seiner Romane zu geben versuchen, so sieht der Kundige sogleich, wo wir diesen bisherigen Bemühungen dankbar verpflichtet sind und wo wir uns von ihnen kritisch distanzieren oder über sie hinausgehen. Denn freilich ist die Tatsache eines wesentlichen Zusammenhangs zwischen der Werttheorie Brochs und seiner Romanform gelegentlich gesehen und ausgesprochen worden. Das ist kein Wunder: sie ist ganz offenkundig. Aber diese Beziehungen lassen sich noch genauer und konsequenter überdenken und aufzeigen, als es bisher geschehen ist. Auf dem Raume, der uns hier gewährt ist, darf es nicht um alles einzelne dabei gehen, sondern nur um die Andeutung des Wesentlichen am beispielhaften Phänomen. So beschränken wir uns auch auf die Romane, die wir für die Kernstücke des ganzen Prosawerkes halten: die 'Schlafwandler' und den 'Tod des Vergil'[11]). Die charak-

[4]) Hermann J. Weigand, Broch's 'Death of Vergil': Program Notes. PMLA LXII. 1947. S. 525–551. – Ders., Hermann Broch's 'Die Schuldlosen': An Approach. PMLA LXVIII. 1953. S. 323–334.

[5]) Erich Kahler, Hermann Broch (1886–1951). Social Research XIX. 1952. S. 105.

[6]) Fritz Martini, Hermann Broch und 'Der Versucher'. Deutsche Rundschau 80. 1954. S. 468–474. – Ders., Hermann Broch. Der Tod des Vergil. In: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart 1954. S. 408–464.

[7]) Aniela Jaffe, Hermann Broch: Der Tod des Vergil. Ein Beitrag zum Problem der Individuation. In: Studien zur analytischen Psychologie C. G. Jungs. Festschrift zum 80. Geburtstag von C. G. Jung. Hrsg. vom C. G. Jung-Institut Zürich. Bd. II. S. 288–343. Zürich 1955.

[8]) George C. Schoolfield, Notes on Broch's 'Der Versucher'. Monatshefte (Wisconsin) XLVIII. 1956. S. 1–16.

[9]) J.-J. Anstett, Le romantisme de Hermann Broch. Etudes Germaniques. 11. 1956. S. 224–239.

[10]) Jean Boyer, Hermann Broch et le problème de la solitude. Paris 1954.

[11]) Abgesehen davon, daß sich ein aus mehreren Fassungen vom Herausgeber, wenn auch einfühlsam und klug kontaminierter, veränderter und ergänzter Text, wie es der in der Gesamtausgabe unter dem Titel 'Der Versucher' erschienene

teristischen Erscheinungen der Form und auch des »Gehalts« in diesen Romanen sind in entscheidenden Zügen repräsentativ für das ganze Werk Brochs, ja, man darf wohl sagen: für den modernen Roman überhaupt. Abgewandelt kehren sie im 'Versucher' und in den 'Schuldlosen' wieder, deren spezielle, sehr komplexe Form- und Gehaltsproblematik hier ganz außer Betracht bleiben muß; vieles ist darüber auch schon in den eben zitierten und in anderen Arbeiten gesagt. Aus Gründen, die im Thema dieses Aufsatzes liegen, gehen wir zunächst ein wenig ausführlicher auf die 'Schlafwandler' ein.

II

Wenn man dieses Buch, oder genauer: diese drei Bücher wie fabulierende Romane des 19. Jahrhunderts liest und dabei das empirisch sozusagen Ungereimte als eine Art Arabeske auf sich beruhen läßt – und so liest ja der »normale« Romankonsument –, so ist sehr rasch beschrieben, was darin passiert. Es wird gut sein, im Hinblick auf das Spätere an diesen sogenannten »Inhalt« ganz kurz zu erinnern:

Der erste Roman, mit dem Titel '1888. Pasenow oder die Romantik', schildert, so äußerlich betrachtet, ein Stück aus dem Leben eines jungen preußischen Landjunkers als Offiziers in Berlin, seine Liebschaft mit einem Animiermädchen und seine konventionelle Heirat mit der Tochter von Gutsnachbarn aus der Stolpiner Heimat. Das Bild, das man als reines Genre ansehen kann, wird ergänzt durch die Figur des senilen Vaters Pasenow, der langsam in geistige Umnachtung verfällt, und durch die Gestalt des Freundes Bertrand, der aus dem Militär ausgeschieden ist und als unabhängiger Kaufmann sich in aufgeklärtem Selbstbewußtsein aus den Zwangsformen des militärischen Standesbewußtseins und der Gesellschaft gelöst hat. Die Geschichte setzt an einer sozusagen beliebigen Stelle im Leben der Pasenows ein und endet mit der mißglückten Hochzeitsnacht des jungen Pasenow.

Der zweite Roman der Trilogie: '1903. Esch oder die Anarchie', verfolgt einen Lebensabschnitt des Buchhalters Esch, eines »Menschen impetuoser Handlungen«, wie es heißt, der, ständig von allen möglichen Affekten getrieben, durch die Welt taumelt. Wir lernen ihn kennen, als ihm gerade von der Kölner Firma, bei der er beschäftigt, gekündigt worden ist. Wir sehen ihn in Mannheim als Lagerverwalter einer großen Reederei, deren Präsident jener Bertrand des ersten Romans ist, finden ihn – immer mit impetuoser Leidenschaft um die Gerechtigkeit besorgt – in allerlei obskure menschliche Verhältnisse verstrickt, erleben eine merkwürdige, traumhafte Begegnung Eschs mit Bertrand in Badenweiler, den er wegen Homosexualität zur Rede stellen und anzeigen will, sehen ihn wieder in Köln bei der Arrangierung von Damenringkämpfen beteiligt und erfahren schließlich, daß er die ordinäre Witwe

'Bergroman' (eigentlich 'Der Wanderer') ist, nur mit großen Vorbehalten für solch grundsätzliche Erwägungen interpretieren lassen würde.

Hentjen heiratet, deren Kneipe seit langem schon seine Heimat gewesen ist.

Im dritten Roman, mit der Überschrift '1918. Huguenau oder die Sachlichkeit', tauchen die Hauptfiguren der ersten beiden Bücher wieder auf. Der Schauplatz ist ein Städtchen in einem Nebental der Mosel gegen Ende des ersten Weltkriegs. Pasenow, nun ein alter Major, ist hier Stadtkommandant, und Esch hat sich durch eine Erbschaft in den Besitz einer Druckerei gebracht, in der die Lokalzeitung gemacht wird. Er ist fromm geworden und gründet eine Art Sekte. Der Deserteur Huguenau, den es auf seiner Flucht von der Front in das Nest verschlagen hat, steckt als kaltschnauziger Geschäftsmann mit gerissener Sachlichkeit die ganze Honoratiorengesellschaft des Ortes in die Tasche, bringt Esch um die Druckerei, den Major Pasenow um die Ehre. In den Wirren der Revolution, die auch in jener Kleinstadt aufflammt, ermordet er Esch, verschwindet in seine elsässische Heimat, betrügt die Witwe Eschs noch nachträglich um ihre Erbschaft und etabliert sich schließlich als reputierlicher Bürger. Eine Reihe von Figuren am Rande des Geschehens, wie etwa Hanna Wendling, die Frau des Rechtsanwalts, oder Patienten, Ärzte und Krankenschwestern des Lazaretts scheinen keine andere Funktion zu haben, als dem Kleinstadtmilieu der Endkriegszeit realistische Fülle zu geben. Denn man kann auch diesen dritten Roman, wie die beiden ersten, lesen wie eine genrehafte Episode, in der die Atmosphäre und die aktuellen Probleme einer Generation, einer bestimmten Zeitsituation beschworen werden sollen. – Indes, auch der konventionelle Romanleser muß es merkwürdig finden, daß die Darstellung des Geschehens immer wieder offenbar ganz unmotiviert unterbrochen wird von unregelmäßig zwischen die Kapitel eingestreuten Fragmenten einer eigenen Geschichte, die mit dem Hauptgeschehen, wie es scheint, nicht das geringste zu tun hat, und einer philosophischen Abhandlung mit dem Titel 'Zerfall der Werte', die immerhin gelegentlich auf die Vorgänge des Romans Bezug nimmt. – Was bedeutet diese Auflösung der Form? Was tut diese denn doch rein begriffliche Spekulation im Roman, was jene dunkel-verworrene 'Geschichte des Heilsarmeemädchens in Berlin', die, zum Teil in Gedichtform geschrieben, von der Liebe zwischen einem Heilsarmeemädchen und einem polnischen Juden in Berlin erzählt?

Der Leser, der gewohnt ist, Romane im Stile des 19. Jahrhunderts zu lesen, sieht seine empirische Geborgenheit, zu der es der rationalen Überschaubarkeit verständlicher und vertrauter Zusammenhänge bedarf, aber noch in anderer Hinsicht gestört. Der erste Roman, 'Pasenow', hebt an wie ein traditioneller Gesellschaftsroman Fontaneschen Schlages. Allein man merkt bald, daß man sich diesem Stil nicht gemütlich anvertrauen kann. Denn er ist offenbar mit ironischer Distanz gebraucht; und zwar anders noch als etwa bei Thomas Mann, der gerade, indem er den konventionellen Gesellschaftsstil übernimmt und übersteigert, jene ironische Distanz ge-

winnt, in der er das Vordergründige entlarvt und das Hinter- und Untergründige bedrohlich oder verheißungsvoll aufleuchten läßt. Bei Thomas Mann ist das Medium der Ironie stets der Autor, der Autor Thomas Mann, und, wenn man will, kann man sich mit ihm verständnisvoll identifizieren, mit spirituellem Vergnügen sich seiner Überlegenheit anvertrauen und mit seinen Augen, mit seinen schlagenden Worten die Welt ansehen, die er ausbreitet. Bei Broch gibt es keine Ironie in diesem Sinne, die der Leser immerhin, wenn er nichts anderes dahinter sehen will, vergnüglich genießen kann, indem er sich in der Identifizierung mit dem hellsichtigen Autor das Gefühl der überlegenen Einsicht erborgt. Wenn auch die Form der Darstellung bei Thomas Mann durch und durch subjektiv ist, es bleibt immer das Subjekt des Erzählers, das die Dinge und Menschen in seiner durchschauenden Intellektualität enblößt und offenbar macht. Mit ästhetisch-intellektueller Befriedigung oder mit beunruhigter Scham kann der Leser allenthalben zustimmen: Ja, tatsächlich, so ist es! Thomas Mann kann sich freilich mit differenziertester psychologischer Einfühlung in einzelne seiner Gestalten versetzen, aber er bleibt als der souveräne Erzähler dennoch immer spürbar, alle Einzelperspektiven, alle Stilnuancen, die sich daraus ergeben, bleiben unter- und eingeordnet dem Stilgesetz der poetischen Konzeption seiner einzelnen Novellen und Romane, und eben darin werden sie relativiert, in diesen formalen Gegebenheiten realisiert sich die Ironie, in der manche einen substanzlosen Relativismus erblicken wollen, die aber doch der Ausdruck jener Humanität ist, wie Thomas Mann sie versteht: die keine Perspektive fälschlich absolut setzt, sondern sie gelten läßt und sie doch immer wieder als einseitig und subjektiv aufhebt.

Hermann Broch liefert sich und die Dinge, die Welt, sofort rückhaltlos den Menschen aus, die er darstellt. Er fungiert an kaum einer Stelle der Form nach wirklich als objektiver Erzähler, auch nicht – wenn man die paradoxe, aber der Sache entsprechende Ausdrucksweise richtig verstehen will – auch nicht als der ironisch-subjektiv darstellende oder urteilende objektive Erzähler. Die sogenannte Wirklichkeit, die Welt, erscheint immer nur in der Form des Bewußtseins der Menschen, die ihr begegnen, ja sie kann nur so erscheinen. Wenn keine Menschen auf dem Plan sind, so hypostasiert Broch alsobald denkbare Subjekte, und er gibt die Dinge in der Form ihrer möglichen, vorstellbaren Bewußtseinsreaktionen.

Schon auf den ersten zwei Seiten der 'Schlafwandler' wird das deutlich, auf denen anscheinend ganz schlicht und sachlich der alte Herr von Pasenow beschrieben wird. Da lautet bereits der erste Satz:

»Im Jahre 1888 war Herr v. Pasenow siebzig Jahre alt, und es gab Menschen, die ein merkwürdiges und unerklärliches Gefühl der Abneigung verspürten, wenn sie ihn über die Straßen Berlins daherkommen sahen, ja, die in ihrer Abneigung sogar behaupteten, daß dies ein böser alter Mann sein

müsse.«[12]) Es folgen ein paar berichtende Bemerkungen über sein Aussehen, die zum Teil aus dem Gefühl solcher ihn betrachtender Menschen geformt sind, zum Teil hinübergleiten in die Perspektive Pasenows selbst; solchermaßen ambivalent ist etwa die Aussage über sein Haupthaar: ». . . sogar das Haupthaar, kaum gelichtet, wies bloß einige weiße Fäden auf; trotz seiner siebzig Jahre hatte es sich die Blondheit seiner Jugend erhalten, jenes rötliche Blond, das an faulendes Stroh erinnert und einem alten Manne, den man sich lieber mit würdigerer Behaarung dächte, eigentlich nicht ansteht.« Das ist noch aus der Abneigung, dem leichten Dégoût jener Leute gesagt, von denen eben die Rede war. Dann aber: »Aber Herr v. Pasenow war an seine Haarfarbe gewöhnt, und auch das Einglas schien ihm keineswegs zu jugendlich. Sah er in den Spiegel . . .«, und so geht es weiter. Bald aber sind wieder andere hypothetische Subjekte im Spiel: »Und war Herr v. Pasenow solcherart mit sich nicht unzufrieden, so gibt es eben doch Menschen, denen das Äußere dieses alten Mannes mißfällt und die es auch nicht begreifen, daß je eine Frau sich gefunden hatte, die diesen Mann mit begehrenden Augen betrachtet haben sollte, ihn begehrend umfing, und sie werden ihm höchstens die polnischen Mägde auf seinem Gute zugestehen und daß er sich ihnen mit jener etwas hysterischen und doch herrischen Aggression genähert haben dürfte, die kleinen Männern öfters eigentümlich ist. Mochte dies stimmen oder nicht, es war jedenfalls die Meinung seiner beiden Söhne, und es versteht sich, daß er diese Meinung nicht geteilt hätte. Auch ist die Meinung von Söhnen oft subjektiv, und es wäre leicht, ihnen Ungerechtigkeit und Befangenheit vorzuwerfen, trotz des etwas unbehaglichen Gefühles, das einen selber beim Anblick des Herrn v. Pasenow überkommen mag, merkwürdiges Unbehagen, das sich noch steigert, wenn Herr v. Pasenow vorbeigegangen ist und man ihm zufällig nachschaut. Vielleicht liegt es daran, weil einem dann das Alter des Mannes völlig ungewiß wird . . . Und weil Zweifel Unmut erzeugt, ist es nicht unmöglich, daß einer der Passanten diese Fortbewegungsart als würdelos empfindet, und wenn er sie dann als überheblich und kommun beschimpft, als schwächlich draufgängerisch und aufgetrumpft korrekt, so ist es kein Wunder. Das ist natürlich Temperamentssache; doch man kann sich ganz gut vorstellen, daß ein vom Haß verblendeter junger Mensch zurückeilen möchte, um dem, der so geht, einen Stock zwischen die Beine zu stecken, ihn irgendwie zu Fall zu bringen, ihm die Beine zu brechen, solche Gangart für immer zu vernichten.«

So erscheint dieser Mann ganz in der Form der Reaktionen, die er im Bewußtsein irgendwelcher Beobachter oder in seinem eigenen Bewußtsein auslöst. Und diese Reaktionen scheinen sich jeweils zu emanzipieren und

[12]) Zitiert wird nach der Ausgabe in der Reihe der 'Gesammelten Werke': Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie. Zürich o. J.

neue Reaktionen zu zeitigen, die nur noch bedingt der Herrschaft des Subjekts unterworfen sind, nur noch bedingt sachbezogen bleiben und, allenfalls von Affekten gelenkt, gewissermaßen davonlaufen, hin und wieder sich festhalten an der 'Objektivität' sentenzenhafter Redensarten, die den Rückhalt allgemein anerkannter 'Weisheit', 'Lebensregel' oder wie man will, zu bieten scheinen: »jene ... Aggression ..., die kleinen Männern öfters eigentümlich ist«, oder: »Auch ist die Meinung von Söhnen oft subjektiv . . .«, oder: »Und weil Zweifel Unmut erzeugt . . .«. Genaugenommen erscheinen überhaupt nur diese Reaktionen selbst. Die Wirklichkeit als ein sozusagen objektives Ganzes ist aufgelöst. Die vordergründige, scheinbar objektiv-festgefügte Gesellschaftswirklichkeit zeigt sich durchlöchert und labil. Das zeigen schon die eben zitierten wenigen Sätze am Anfang des Romans. Das bestätigt alles Weitere.

Der Fontanesche, behagliche Erzählstil erweist sich als eine ironische Täuschung. Einzelne Schatten solcher Ironie fallen freilich schon in den Erzählstil Fontanes selbst. Indessen bleibt die Wirklichkeit, die Fontane darstellt, die Wirklichkeit der Gesellschaft, doch bei ihm noch eine, wenn auch kritisch, hingenommene objektive Tatsache. Bei Broch bleibt davon nichts mehr. Bei Broch wird in der Form, die ich eben anzudeuten versuchte, diese Wirklichkeit als eine vollendete Illusion entlarvt; diese Wirklichkeit ist ganz und gar labil und subjektiv geworden. Aber diese Subjektivität ist den Menschen unbewußt; sie halten an der Vorstellung fest, als ob die objektive Wirklichkeit tatsächlich so beschaffen sei, wie sie sie sehen. Sie halten die Formen ihrer gesellschaftlichen Ordnung, die Ehre, den Codex ihrer Regeln, die Formen der politischen und gesellschaftlichen Hierarchie und des Umgangs, die Verteilung des Besitzes, die Formen und die Symbole ihrer konventionellen Frömmigkeit für eine reale Repräsentation des letzthin Wirklichen, ja für die Wirklichkeit, für das Absolute selbst. Und angesichts dieses Konservatismus im schlechten Sinne, dieses Glaubens an die »Erfüllung im Realen«[13]) bezeichnet er diese Menschen als Romantiker: 'Pasenow oder die Romantik'; denn es ist »immer Romantik . . ., wenn Irdisches zu Absolutem erhoben wird«[14]). Der Romantiker »fürchtet die Erkenntnis«[15]). Indessen, diese scheinbar noch bestehende Sicherheit ist doch auch schon im subjektiven Erleben der Menschen gestört, wenn sie gleich krampfhaft versuchen, sie festzuhalten. Denn sie sind in unheimlicher Weise der Welt, die ihnen begegnet, den Dingen und Menschen darin, ausgeliefert. Die Dinge verlieren auch für diese Zeitgenossen einer Epoche der Sicherheit – der Roman spielt ja im Jahre 1888 – ihre vertraute Harmlosigkeit. Sie werden als tückisch erfahren und jagen den Menschen Angst ein. Sie lassen sich nicht mehr lückenlos in das konventionelle

[13]) Schlafwandler S. 364. [14]) Schlafwandler S. 19.
[15]) Schlafwandler S. 475. Vgl. auch S. 572 und Essays I S. 304ff.

Lebenssystem einordnen, das man für das objektive hält. Die Bewußtseinsreaktionen, die die Menschen und Dinge und Ereignisse auslösen, lassen sich offenbar nicht mehr – mindestens zeitenweise nicht mehr – kontrollieren und beherrschen. Sie erzeugen Reaktions-, Assoziationsketten, die ihre selbständige, nicht aufhaltbare Kausalität und Logik haben. Schon die Anfänge der Reaktionsketten sind oft vom Zufall bestimmt, und die Subjekte sind diesen gewissermaßen zufälligen Assoziationsketten rettungslos verfallen; diese bestimmen wiederum ihre Handlungen und Gefühle und erzeugen neue Reaktionen. So sind die Dinge und Personen den Menschen merkwürdig fremd, sie scheinen ein magisch-fremdartiges Eigenleben zu führen, dem nicht beizukommen ist, und gerade darin sind die Dinge distanzlos nahe; denn sie ergreifen Besitz von den Menschen und drängen sich ihnen auf. Aber diese Tatsachen dringen nicht an die Oberfläche ihres Bewußtseins. Sie merken nicht, welche Automatismen ihre Handlungen und Gedanken und Affekte in Wirklichkeit bestimmen; sie sind in der Tat Schlafwandler. Die Form des Romans vergegenwärtigt das. Nicht nur, daß sie die Wirklichkeit im Medium der subjektiven Reaktionen gibt, die Vorstellungen sind auch von einer vom Empirischen her schwer nachvollziehbaren Sprunghaftigkeit. Plausible Psychologie, plausibles Geschehen wechseln mit tiefenpsychologisch seltsamer, surrealer Darstellungsweise ab. Nur zwei Personen sind scheinbar außerhalb dieses Schwebezustandes: Der alte Herr von Pasenow, der ganz in die Nachtseite, in den Irrsinn abkippt, und Bertrand, der in zynischer Aufgeklärtheit sich vom Zwang der Konvention emanzipiert. Genau besehen, gehören freilich auch diese beiden zu den Schlafwandlern; denn auch sie werden ohne echte Freiheit bewegt von Motiven, Vorstellungen, Zielen, von denen sie, ohne eine Möglichkeit der Distanz, angetrieben werden, weil sie diese Ziele und Vorstellungen absolut gesetzt haben.

Die beiden folgenden Romane, 'Esch oder die Anarchie' und 'Huguenau oder die Sachlichkeit' vergegenwärtigen die Entwicklung, deren Anfänge im ersten gezeigt werden, in ihrem weiteren Verlauf, in ihrem akuten Stadium. Wie der Pasenow-Roman auf den ersten Blick den Eindruck Fontaneschen Erzählstils macht, so scheint der zweite im Stil naturalistischer Prosa geschrieben zu sein. Aber hier gilt im Prinzip das gleiche wie für das Pasenow-Buch, ja es gilt in verstärktem Maße. Dieser scheinbar naturalistische Stil hat nichts zu tun mit objektiver Abschilderung einer objektiven empirischen Wirklichkeit. Hier handelt es sich nur sehr äußerlich um die Zeit einer politischen oder sozialen Anarchie – es ist ja, im Jahre 1903, von außen besehen immer noch eine Zeit relativer Sicherheit und Behaglichkeit. Vielmehr erschaut der prophetische Blick des Dichters eine tieferliegende, dem oberflächlich-alltäglichen Blick noch verborgene Anarchie der Seelen und Geister, die erst einige Jahre später ihre sichtbaren Früchte zeitigen

wird. In diesem zweiten Roman ist die Wirklichkeit noch viel radikaler hinübergeformt in die Bewußtseinsreaktionen der Personen, der Subjekte, die die Wirklichkeit erleben. Dieser Esch ist Buchhalter von Beruf, und die Denkform des Buchhalters, nämlich Aktivposten und Passivposten, Positives und Negatives ins Reine zu bringen, zwingt alle seine Vorstellungen in der Begegnung mit der Welt in diese Form; allenthalben jagt er einer imaginären Gerechtigkeit nach; mit missionarischem Eifer ist dieser ordinäre Kumpan, dem es anscheinend nur auf Essen, Trinken und Frauen ankommt, erfüllt, ja gehetzt von dem Drang, die Welt gewissermaßen wie ein großes Kontobuch in Ordnung zu bringen.[16]) Dieser Vorstellung, die er, wie es heißt, freilich nicht selbst würde bewußt aussprechen können, ist er ebenso ausgeliefert wie seinen platten Trieben; und so sind seine Bewußtseinsreaktionen von einer monomanischen Beschränktheit, von einer unbeherrschbaren Eigengesetzlichkeit. Indem die Welt, die Wirklichkeit, immer in der Form dieser Reaktionsketten dargestellt wird – denn eine andere Wirklichkeit, eine objektive, gibt es ja gewissermaßen gar nicht – erscheint die Welt dieses Romans skurill und traumhaft. Was hier dargestellt ist, das sind wiederum die Automatismen, nach denen die Bewußtseinsvorgänge dieses Menschen funktionieren. Die Form der Darstellung, die sich im herkömmlich empirischen Verstande des überlieferten Romans nicht mehr begreifen läßt, verrät, daß es aus dieser heillosen Monomanie kein Entrinnen gibt, daß die Menschen nur noch ihr folgen können und mit dem Ganzen der Welt nicht mehr fertig werden. Denn alle Personen dieses Romans sind von einem, oft keineswegs frei von ihnen selbst gesetzten Ziel beherrscht, und sie reagieren entsprechend. Aber da diese Ziele nicht von bejahter und sinnvoller Verbindlichkeit sind, verfallen die Menschen doch auch wieder jedem sich momentan anbietenden neuen Ziel, ja jedem Ding, das sie affiziert, jedem Menschen, der ihnen begegnet; jede Einzelheit löst neue Bewußtseinsassoziationen aus, die freilich immer wieder durchsetzt sind mit Brocken jener monomanischen Zentralziele und -triebe. So ist die Darstellung ein schwer durchschaubares und verstehbares, anscheinend wirres Durcheinander von unverbundenen oder doch nur durch den zeitgebundenen Ablauf eines Geschehens schwach verbundenen Einzelheiten. Hier schon werden wir an James Joyce erinnert. Broch hat zwar einmal im Hinblick auf den 'Tod des Vergil' gesagt, die Ähnlichkeiten seien »beiläufig so groß wie die zwischen einem Dackel und einem Krokodil«[17]), aber an anderen Stellen[18]) hat er seine Verwandtschaft mit gewissen Stilphäno-

[16]) vgl. dazu: Hannah Arendt, Hermann Broch und der moderne Roman. Der Monat 1. 1949. Heft 8/9. S. 148f.

[17]) Essays I. S. 270.

[18]) Unter anderen in dem Brief an Friedrich Torberg vom 10. 4. 1953. Veröffentlicht in der 'Neuen Rundschau' 62. 1951. 4. Heft. S. 137–141.

menen und den Anliegen von Joyce doch anerkannt. Im Hinblick auf einzelne Züge liegt auch der Vergleich mit Proust und Kafka nahe. Das ist freilich nichts Neues.

Im Esch-Roman, wie schon im Pasenow-Roman, gibt es gelegentliche Höhepunkte, in denen die Menschen entbunden werden von den stolpernden Reaktionen des Alltags, wo sie plötzlich ganz hingenommen sind von einer nur noch traumhaften, gleichsam höheren Wirklichkeit, in der es keinen rationalen Zusammenhang mehr gibt, in der sich eine – wie es scheint – jenseitige Wirklichkeit auftut, die sich freigemacht hat von aller Logik des Empirischen und sich der Versatzstücke des Empirischen lediglich als Requisiten, als »Realitätsvokabeln« – wie Broch es nennt – bedient, um einen neuen, nicht mehr empirischen, aber doch intensiv wirklichen Zusammenhang daraus aufzuerbauen. In diesen Situationen scheint die Zeit aufgehoben, alle Gegensätze des Rationalen und Irrationalen sind beseitigt, es ist wie eine Vorwegnahme des Todes, wie das Eintauchen in das Reich des Todes. Hier, in den Augenblicken unwirklicher Wirklichkeit, verändert sich der Stil der Prosa vollkommen, er gewinnt lyrische Geschmeidigkeit, ja hymnischen Schwung – nichts mehr von realistischer oder naturalistischer Nüchternheit; denn – so sagt Broch einmal in den 'Bemerkungen zum 'Tod des Vergil'' – »das Lyrische und nur das Lyrische vermag diese Einheit der antinomischen Gegensätze [nämlich von Rationalität und Irrationalität] herzustellen«[19]). Die banalsten und ungeschlachtesten Leute reden da plötzlich in dieser gehobenen, poetischen Sprache, die sie keineswegs in der Wirklichkeit sprechen könnten. Eine solche Ausnahmesituation ist zum Beispiel im zweiten Roman die Reise Eschs nach Badenweiler zu Bertrand. Und es ist bezeichnend, daß das erste der drei Kapitel über diese Reise Eschs, des »überwach Träumenden«[20]), den Vorspruch trägt: »Wenn Wünsche und Ziele sich verdichten, wenn der Traum vorstößt zu den großen Wendungen und Erschütterungen des Lebens, dann verengt sich der Weg zu dunkleren Schächten und der Vortraum des Todes senkt sich auf den, der bisher im Traume gewandelt hat: was gewesen ist, Wünsche und Ziele, sie gleiten nochmals vorüber wie vor den Augen des Sterbenden, und beinahe kann man es Zufall nennen, wenn es nicht zum Tode führt.«[21]) – In diesen erhöhten Augenblicken, die an keine berechenbare Bedingung gebunden sind, ja in den trivialsten und abwegigsten Unternehmungen eintreten können, steigt der Wunsch nach Erlösung auf, die Sehnsucht nach dem Heilsbringer und Erlöser; denn – so steht es im Vorspruch des zweiten Kapitels dieser Episode: »Daß Einer komme, der den Opfertod auf sich nimmt und die Welt zum Stande neuer Unschuld erlöst: aufsteigt solch ewiger Wunsch des Menschen bis zum Morde, aufsteigt solch ewiger Traum bis zur Hellsichtigkeit. Zwischen geträumtem Wunsch

[19]) Essays I. S. 266. [20]) Schlafwandler S. 323. [21]) Schlafwandler S. 314.

und ahnendem Traum schwebt alles Wissen, schwebt das Wissen vom Opfer und vom Reich der Erlösung.«[22])

Auch im dritten Roman gibt es solche Momente, so etwa in der wunderlichen sektiererischen Versammlung in Eschs Gartenhaus, deren Darstellung, in dramatisch-szenischer Form geschrieben, den Titel trägt: 'Das Symposion oder Gespräch über die Erlösung'[23]). Auch hier plötzlich eine schwingende, psalmodierende, hymnische Sprache, die in ihrer, ja man kann fast sagen: Erhabenheit weit über die denkbare Sprechweise der Beteiligten hinausgeht und ganz im Gegensatz steht zu der von außen betrachtet geradezu komischen Situation. Etwas Objektives ergreift darin die Menschen und spricht aus ihnen, ja es ergreift gewissermaßen die ganze Welt um sie herum. So wird es verständlich, daß selbst die Regiebemerkungen zwischen den direkten Reden der Personen in den Rhythmus dieser Sprache einschwingen und da, wo die Reden aufgipfeln in Verse, auch in der Bewegung dieser Verse geschrieben sind. Zum Beispiel: »ESCH: Erkenn' mich, oh Herr, erkenn mich in furchtbarer Not, / Wenn der Vortraum des Todes sich senkt über mich, der ich im Traume gewandelt. / Todesangst rauscht über mir, preisgegeben bin ich und einsam, / Abgeschieden von allem in meinem einsamen Sterben . . . / *(Verständnislos lauschet Huguenau und angstvoll Frau Esch ihrem Gatten)* / MAJOR: Und dennoch bist du nicht einsam, wenn im Nichts du erstirbst, / . . .«[24])

In diesem dritten Roman der 'Schlafwandler' ist die Form im übrigen ganz aufgelöst; denn die Entwicklung, die im ersten und zweiten Roman begann, hat hier eine gewisse Vollendung erreicht. Die anarchische Verwirrung im Seelenleben der Esch und Genossen ist einer kalt-zielstrebigen Sachlichkeit bei der Hauptperson, Huguenau, gewichen. Es ist kein Zufall, sondern es ist von hinweisender Bedeutung, daß dieser Huguenau den »romantischen« Pasenow und den »anarchischen« Esch liquidiert. Denn mit unverfrorener Sicherheit richtet er alle seine Gedanken, Taten, Reaktionen nach dem einen Ziel des kommerziellen Profits und Erfolges. Wenn auch dieses oberste Ziel, das des Geschäfts, eine irrationale und der Kontrolle des Huguenau entzogene Tyrannis über ihn ausübt, die einzelnen Schritte, die zu diesem Ziele führen, sind von sachlich-logischer Folgerichtigkeit. Er ist auf diesem Wege kaum mehr ablenkbar durch zufällig ihn affizierende Dinge und Menschen. Das waren noch Pasenow und Esch, jeder auf seine Weise; darum sind sie die Schwächeren ihm gegenüber, und sie können von ihm vernichtet werden. Indes auch dieser sachliche Huguenau wird bei aller kommerziellen Zielstrebigkeit mit der Welt als einem Ganzen denn doch nicht mehr fertig. Zwar führt ihn diese Zielstrebigkeit zum Erfolg, aber in der Einseitigkeit seiner Denkform bleibt ihm die Welt ungereimt. Eben diese monomanische Beschränktheit seines Denkens hin-

[22]) Schlafwandler S. 319. [23]) Schlafwandler S. 527ff. [24]) Schlafwandler S. 534.

dert ihn freilich daran, sich das zum Bewußtsein zu bringen; »indes« – so heißt es von ihm einmal, als er schon am Ziel seiner Machenschaften ist, in besonderem Zusammenhang – »die ungestellte Frage machte ihn nicht weniger reizbar als die Unsichtbarkeit aller Instanzen, von denen er abhing, und diese Reizbarkeit konnte sich z. B. in einer unmotivierten Ohrfeige entladen, die er seinem Kinde auf dem Heimwege verabfolgte«[25]).

Auf die Vielfalt der anderen Personen und der anderen Aspekte können wir hier nicht mehr eingehen. Das ist aber auch nicht unbedingt nötig. Das Grundsätzliche ist gesagt.

Man könnte meinen, wenn man das so liest, diese Romane von Broch seien nichts anderes als dargestellte Psychologie, Tiefenpsychologie, Psychoanalyse und dergleichen. Gewiß spielen diese Dinge bei Broch, nicht nur in den 'Schlafwandlern', eine bedeutende Rolle, und ohne sie sind die Bücher nicht denkbar. Aber man braucht, um den Kern zu verstehen, nicht Tiefenpsychologie zu studieren. Mit Freud, Jung, Kerényi, die Broch freilich kannte, lassen sich viele der Bilder und Zusammenhänge in allen Werken Brochs erklären[26]), aber zum Verstehen dieser Dichtungen im ganzen reichen solche Erklärungen nicht aus; denn Broch geht es um mehr als Psychologie, um mehr als die Erkenntnis des Unbewußten, des kollektiven Unbewußten auch, im Sinne reiner Psychologie. Die Phänomene der Psychologie, richtiger: der Psyche, sind ihm nur Hinweis auf Wesentlicheres, zutiefst Wirkliches, Ontisches. Broch ist weit entfernt von experimenteller Neugier, wie sie vielleicht manche Werke des überkommenen psychologischen Romans kennzeichnet.

Das Formgesetz seiner Dichtungen und der Zusammenhang seines gesamten theoretisch-philosophischen Werks, ja auch alle Impulse seiner praktischen Bestrebungen nach den ersten Wiener Jahren beruhen vielmehr offensichtlich auf den Erkenntnissen, die man seine Werttheorie nennen kann und die er gelegentlich selbst so genannt hat. Keineswegs freilich sind die Romane nur Exemplifizierungen einer trockenen Theorie. Die Zusammenhänge sind tiefer. Was Broch von Joyce sagt, gilt auch von ihm selbst: »Die Gelehrtheit wird niemals Selbstzweck, sondern bleibt immer nur Darstellungsmethode, hat mit dem sogenannten wissenschaftlichen Inhalt überhaupt nichts zu schaffen.«[27]) Wir werden das sehen.

Eine erste ausführliche Formulierung haben die werttheoretischen Gedanken gefunden in jenen erwähnten Exkursen, die in den dritten Teil der 'Schlafwandler' eingestreut und überschrieben sind: 'Zerfall der Werte.'[28]) An mannigfachen anderen Stellen hat Broch diese Grundkonzeption wiederholt,

[25]) Schlafwandler S. 680.
[26]) vgl. zuletzt: Aniela Jaffe, Hermann Broch: Der Tod des Vergil (a. a. O.).
[27]) Essays I. S. 196.
[28]) Sie sind hintereinander abgedruckt im Essay-Band II. S. 5–43. Wir zitieren nach diesem Abdruck.

in Einzelheiten weiter ausgeführt und in mannigfachen Richtungen überdacht, vor allem auch, was ihren Zusammenhang mit der Dichtung betrifft.

III

Es ist nötig, diese werttheoretischen Gedanken kurz zu skizzieren. Zusammenhänge mit gewissen Gedankengängen der Phänomenologie, insbesondere derjenigen Husserls, fallen bald ins Auge.

Aus den wenigen Andeutungen über die 'Schlafwandler', die wir geben konnten, mag doch schon ersichtlich sein, daß es bei den verschiedenen Personen so etwas wie einen Denkstil gibt. Nennen wir diesen Denkstil, gleichgültig, ob das ganz genau trifft, bei Pasenow den konservativ-junkerlichen, den Denkstil des Romantikers im Brochschen Sinne, bei Esch den des Buchhalters, bei Huguenau den des Geschäftsmannes. Von bestimmten Wertzielen her sind die Reaktionen und Denkprozesse im ganzen bestimmt, wenn diese auch immer wieder momentan-zufälligen anderen Werten verfallen, wodurch etwas Unberechenbares in ihre Gedanken- und Bewußtseinsabläufe kommt. Broch stellt nun die Frage: Hat es überhaupt einen berechtigten Sinn, nach dem Denkstil eines einzelnen Menschen oder einer Epoche zu fragen? Bleiben sich die Gesetze des Denkens nicht immer gleich, sind die Regeln der formalen Logik nicht unveränderlich und keinen »stilistischen Abschattungen« unterworfen? Gehören solche Abweichungen im Denken nicht als gewissermaßen »pathologische Abweichungen« eigentlich ins Gebiet der »psychologischen und medizinischen Forschung« statt in das der Philosophie? Sind es nicht überhaupt allenfalls die Denk*inhalte*, aber nicht die Denk*gesetze*, die sich verändern und eine stilistische Eigentümlichkeit aufweisen können? Broch antwortet darauf: Nein! »Das Gebäude der formalen Logik ruht auf inhaltlichen Grundlagen.«[29]) Denn die formale Logik ist schon in gewisser Weise selber Inhalt. Erstens beruhen ihre Beweisketten auf Axiomen oder axiomähnlichen Sätzen, wie etwa dem Satz der Identität, dem Satz des Widerspruchs und so weiter, also auf Aussagen, die eine »unübersteigbare Plausibilitätsschranke«[30]) bilden, deren Evidenz nurmehr inhaltlich erfaßt, aber nicht weiter formal bewiesen werden kann[31]). Zweitens: Die »ganze logische Maschinerie des Schließens und Beweisens« kommt überhaupt nur »in Gang«, wenn es »überlogische und, trotz aller Vorverlegung der Formalgrenze, letzten Endes metaphysische und inhaltliche Prinzipien«[32]) gibt, die den Mechanismus erst in Bewegung bringen. In der Tat sind die formalen Gesetze der Logik indessen unveränderlich. Aber jedem Gebrauch der Logik ist ein ontisches Axiomen-

[29]) Essays II. S. 14. [30]) a.a.O. [32]) Essays II. S. 14.

[31]) Broch nimmt freilich die Möglichkeit an, daß diese Plausibilitätsgrenzen im einzelnen eines Tages doch überschritten werden. Er führt als Beispiel den Satz vom ausgeschlossenen Dritten an (Essays II. S. 14).

system, sind wenigstens einzelne ontische Axiome übergeordnet, die bis zu einem gewissen Grade auch den Ablauf des logischen Prozesses beeinflussen[33]). Es ist für die Logik nicht gleichgültig, an welchem – ontischen – Punkt ihre Schlußketten abgebrochen werden, wo man ihre Plausibilitätsschranke setzt. Die Schlußweise der Logik bleibt dieselbe, aber es verändern sich gleichsam ihre »Maße«, d. h. aber ihr »Stil«. Der Stil der Logik ist ein anderer, wenn ich die ontische Plausibilitätsschranke ins Unendliche verlege, wenn ich sie zum Beispiel in einem monotheistischen Gott sehe, und er ist ein anderer, wenn ich diese Schranke im Endlichen sehe, wenn der logische Beweisprozeß an einem im Endlichen liegenden Inhalt und Wert abgebrochen wird. So ist es auch ein wesentlicher stilbildender Unterschied, von welcher Axiomenzahl der Mechanismus der Logik abhängt: In der Kosmogonie der Primitiven zum Beispiel führt – so sagt Broch – »jedes Ding der Welt« gewissermaßen »sein Eigenleben«, ist gleichsam »causa sui, jeder Baum wird von seinem eigenen Gott bewohnt, jedes Ding von seinem eigenen Dämon«. So ist die Welt der Primitiven »eine Welt von unendlich vielen Axiomen, und jede Kette von Fragen, die sich auf die Dinge der Welt beziehen, . . . stößt nach ganz wenigen, ja vielleicht schon nach dem ersten Schritt auf eines dieser Axiome«[34]) als auf ihre Plausibilitätsgrenze. Die Sprache der Primitiven, »soferne Sprache Ausdruck der Logik ist«, weist darauf hin: sie hat eine außerordentlich komplizierte Syntax[35]). In einer »monotheistischen Welt« dagegen sind die Frage- und Schlußketten »bereits sehr weit, wenn auch nicht unendlich weit fortgeführt, so weit nämlich, bis sie in dem einzigen Urgrund 'Gott' zusammenlaufen«[36]). Hier ist, überspitzt gesagt und abgesehen von den gewissen anderen, zum Beispiel den rein logischen Axiomen, die Axiomenzahl eins. Auch dieses einfachere Axiomensystem findet seinen Ausdruck in einer entsprechenden Syntax, nämlich in einer subsumierenden, unterordnenden. Aber das Denken ist auf dem Wege vom Primitiven zum Monotheistischen nicht stehengeblieben, es hat »den Schritt vom Monotheistischen ins Abstrakte gewagt«[37]). Dieser Schritt ist ein »fast unmerklicher«, sagt Broch, »und war doch

---

[33]) Broch gebraucht zur Verdeutlichung dieser Tatsache ein Beispiel aus der Mathematik: »Bei gewissen geometrischen Konstruktionen wird der unendlich ferne Punkt willkürlich innerhalb der endlichen Zeichenebene angenommen, und dann wird so konstruiert, als würde dieser fiktive Unendlichkeitspunkt wirklich der unendlich weit entfernte sein. Die Lage der einzelnen Konstruktionsglieder zueinander bleibt in einer solchen Konstruktion die gleiche, als würde jener Punkt wirklich unendlich weit entfernt sein; bloß haben sich alle Maße verzerrt und zusammengeschoben. Und so ähnlich darf man sich die Veränderungen vorstellen, welche die logischen Konstruktionen erleiden, wenn der logische Plausibilitätspunkt aus dem Unendlichen ins Endliche und Irdische gerückt wird . . .« (Essays II. S. 17).

[34]) Essays II. S. 16. [35]) Essays II. S. 17. [36]) Essays II. S. 16. [37]) Essays II. S. 20.

von größerer Bedeutung als alle vorhergegangenen: der Urgrund wird aus der 'endlichen' Unendlichkeit eines immerhin noch anthropomorphen Gottes in die wahre abstrakte Unendlichkeit hinausgeschoben, die Frageketten münden nicht mehr in dieser Gottesidee, sondern laufen tatsächlich in die Unendlichkeit (sie streben sozusagen nicht mehr nach einem Punkt, sondern haben sich parallelisiert), die Kosmogonie ruht nicht mehr auf Gott, sondern auf der ewigen Fortsetzbarkeit der Frage, auf dem Bewußtsein, daß nirgends ein Ruhepunkt gegeben ist, daß immer weiter gefragt werden kann, gefragt werden muß, daß weder ein Urstoff noch ein Urgrund aufzuweisen ist, daß hinter jeder Logik noch eine Metalogik steht..., daß nichts übrig bleibt als der Akt des Fragens als solcher: die Kosmogonie ist radikal wissenschaftlich geworden und ihre Sprache und ihre Syntax haben ihren 'Stil' abgestreift, haben sich zum mathematischen Ausdruck gewandelt«[38]).

Dieser Schritt beginnt bereits im späten Mittelalter mit einer Entwicklung, die zunächst in der Reformation ihren sichtbaren Ausdruck findet. Denn hier beginnt der persönliche Gott zu dem unendlich fernen zu werden, »dessen Name nicht mehr auszusprechen und von dem kein Bild mehr zu machen ist«[39]). Das hohe Mittelalter noch hatte einen absoluten Plausibilitätspunkt für alle Frage- und Gedankenreihen und für die Logik des Tuns in dem Zentralwert des Glaubens an den christlichen Gott[40]), der zwar auch da die Eigenschaften des Unendlichen hatte, aber doch in definierbaren Symbolen vorstellbar war. Indessen, gerade in der Absolutierung der Symbole des Glaubens lag zugleich der Keim zu ihrer Aufhebung und zum Überschreiten ihrer Grenze ins wirklich Unendliche. Indem die Scholastik den »unendlich fernen platonisch-logischen Punkt« in aristotelischer Weise verendlichte und die sichtbare Kirche und die Symbole der Sakramente, zumal der Eucharistie, absolut setzte, mußte das scholastische Denken an dieser »antinomisch-unendlichen Grenze« »umwenden, um die endlich gewordene platonische Idee dialektisch wieder aufzulösen, d. h. die Umkehr zum Positivismus vorbereiten«[41]); denn die gleiche Logik, mit deren Beweiskraft die Scholastik die endlich-unendlichen Symbole als absolute Grenzen, als absolute Plausibilitätspunkte der Frageketten begründet hatte, zwang sie auch, den Anspruch des Platonismus für die Symbole aufzugeben und sich unmittelbar dem Objekt zuzuwenden. Sie hätte sonst ihre eigene Logik aufgeben müssen. Rettungsversuche in der Form der Lehre von der doppelten Wahrheit und Distinktionen in der Auseinandersetzung der Nominalisten und Realisten konnten diese Wendung vom Platonismus zum Positivismus nicht mehr aufhalten[42]). Damit setzt aber

[38]) Essays II. S. 18.
[39]) Essays II. S. 20.
[40]) Essays II. S. 19.
[41]) Essays II. S. 23.
[42]) Essays II. S. 24. Vgl. zu dem ganzen Vorhergehenden und Folgenden auch den Essay 'Logik einer zerfallenden Welt', zuerst erschienen in dem von Frank

das ein, was Broch den 'Zerfall der Werte' nennt. Denn »die Werthaltungen werden nicht mehr von einer Zentralstelle aus geleitet, sondern erhalten ihre Prägung vom Objekt aus«. Die Haltung zur Natur wird 'wissenschaftlich', die Politik verselbständigt sich, der Krieg ist nicht mehr heiliger Krieg im Dienste des Gottesstaates, sondern wird machtpolitisches Instrument, ja Selbstzweck[43]). Das alles beginnt erst langsam, und am Ende einer gut vierhundertjährigen Entwicklung sind die Konsequenzen heute offenbar vollkommen eingetreten. Gott ist aus der Welt verschwunden, er ist »aufgestiegen und versunken in die unendliche Neutralität des Absoluten, verschwunden in einem grausamen Sein, das nicht mehr ruht, sondern unerreichbar ist«[44]). Damit ist das Logische »radikalisiert«, ja »entfesselt«, das »Sein-Ruhende« ist »aufgehoben«, das Sein »aufgelöst« »zu reiner Funktionalität«. Selbst das physikalische Weltbild wird schließlich aufgelöst, »zu solcher Abstraktheit aufgelöst«, sagt Broch, »daß es nach zwei Generationen sogar des Raumes beraubt werden konnte«. »Und angesichts des unendlich fernen Punktes, zu dessen unerreichbar noumenaler Ferne nunmehr jede Frage- und Plausibilitätskette hinzustreben hat, war die Bindung der einzelnen Wertgebiete an einen Zentralwert mit einem Schlage unmöglich geworden; mitleidslos durchdringt das Abstrakte die Logik jedes einzelnen Wertschaffens, und ihre Inhaltsentblößung verbietet nicht nur jegliche Abweichung von der Zweckform, sei es nun die Zweckform des Bauens oder die einer anderen Tätigkeit, sondern sie radikalisiert auch die einzelnen Wertgebiete so sehr, daß diese, auf sich selbst gestellt und ins Absolute verwiesen, voneinander sich trennen, sich parallelisieren und, unfähig einen gemeinsamen Wertkörper zu bilden, paritätisch werden, – gleich Fremden stehen sie nebeneinander, das ökonomische Wertgebiet eines 'Geschäftemachens an sich' [mit dem Prinzip: Geschäft ist Geschäft[45])] neben einem künstlerischen des l'art pour l'art, ein militärisches Wertgebiet [mit dem Grundsatz: Krieg ist Krieg[46])] neben einem technischen oder einem sportlichen, jedes autonom, jedes 'an sich', ein jedes in seiner Autonomie 'entfesselt', ein jedes bemüht, mit aller Radikalität seiner Logik die letzten Konsequenzen zu ziehen und die eigenen Rekorde zu brechen. Und wehe, wenn in diesem Widerstreit von Wertgebieten . . . eines das Übergewicht erhält« – dann umfaßt es alle anderen Wertgebiete und »rottet sie aus«. (Im Kleinen werden wir an Huguenau erinnert.) Dem Menschen aber bleibt nichts übrig als die »Unterwerfung unter den Einzelwert, der zu seinem Berufe geworden ist, nichts bleibt ihm übrig, als zur Funktion dieses Wertes zu werden – ein Berufsmensch, aufgefressen von der radikalen Logizität

Thiess herausgegebenen Sammelband 'Wiedergeburt der Liebe' (Wien 1931), wiederabgedruckt im II. Bd. der Essays, S. 45–60.

[43]) Essays II. S. 25.

[44]) Essays II. S. 20.

[45]) Essays II. S. 19.

[46]) Essays II. S. 19.

des Wertes, in dessen Fänge er geraten ist«[47]). Das »ethische Gebot . . ., das Gebot der Pflicht, hat die Formel der hundertprozentigen Pflichterfüllung im Beruf erhalten«[48]).

Ein überaus wichtiges Moment in dieser Entwicklung der Neuzeit ist aber auch die Inthronisierung der Tat als des eigentlich Wirklichen. Es beginnt die »Verachtung des Wortes, die den sprachlichen Ausdruck womöglich auf seine poetische und rhetorische Autonomie einzuschränken wünscht, ihn aber in die übrigen Bereiche nicht eindringen läßt und statt dessen den handelnden Menschen als einzigen Faktor einsetzt, dieses Hinstreben zu einer Stummheit, die die Stummheit einer ganzen Welt vorbereiten sollte, all dies – so meint Broch – steht in einer nicht zu verkennenden Beziehung zu der Zerfällung der Welt in Einzelwertgebiete . . .«[49]).

Jedes Wertgebiet hat solchermaßen seine eigene Axiomatik, seine eigene »Theologie«, wie Broch sagt. »Letzte Zerspaltungseinheit im Wertzerfall« aber »ist das menschliche Individuum«[50]), das sich selbst nur noch als Wert setzt, die Selbstverwirklichung als obersten Wert, als Plausibilitätsgrenze seiner Logik, seiner »Privattheologie«. Und da die Plausibilitätsschranke des gesetzten höchsten Wertes das Irrationale ist, das rational nicht mehr erklärbar ist, so ist der Mensch in diesem letzten Stadium des Wertzerfalls rettungslos sich selbst als einem Irrationalen verfallen, das nicht mehr dadurch bewältigt werden kann, daß es einem höheren Wert untergeordnet ist. Der moderne Mensch, der isolierten Einzelwerten, Partialwertsystemen oder sich selbst als isoliertem Wert verfallen ist, ist dementsprechend ständig von der Angst des Irrationalen gehetzt.

Broch hat alle diese Dinge noch sehr gründlich erkenntnistheoretisch zu vertiefen versucht. Wir müssen darauf verzichten, das darzustellen. Das Gegebene genügt indessen auch, um einen ersten Hinweis auf die Zusammenhänge von Romanform und Werttheorie zu sehen.

IV

Es ist deutlich, in welchem Sinne die Menschen der 'Schlafwandler' typische Zeitgenossen einer Epoche des Wertezerfalls sind. Wir erinnern daran, wie sie alle die Sklaven gewisser Teilwertgebiete sind, ja, wie sie von Augenblick zu Augenblick innerhalb der Logik ihrer »Privattheologien« immer wieder überwältigt, engagiert werden von Einzelwerten, die ihnen begegnen und die für sie zum Anfangs- oder Zielpunkt von Gedanken- oder Assoziationsketten werden. Wir haben schon angedeutet, mit welchen formalen Mitteln Broch diese disparate, zersplitterte Wirklichkeit vergegenwärtigt. Aber nicht nur in Einzelzügen repräsentiert die Form die Realität, die die Gedanken über den Zerfall der Werte auf theoretische Weise zu er-

[47]) Essays II. S. 20f.
[48]) Essays II. S. 58.
[49]) Essays II. S. 26.
[50]) Essays II. S. 43.

fassen versuchen. Auch im ganzen betrachtet stellt der Roman vor, was der Dichter in Reflexion und Intuition begreift. Der einzelne Mensch im Zeitalter des Wertezerfalls kann in seiner monomanischen Beschränktheit nicht mehr das Ganze der Wirklichkeit der Welt, seiner Epoche erfassen und vorstellen. Es gibt in diesem Sinne keinen positiven einheitlichen Epochenstil, auch keinen Denkstil der Epoche. Es gibt ihn allenfalls im negativen Sinne: Der Stil der Zeit ist ihr »Unstil«[51]). Wenn die Einzelnen den Stil der Zeit repräsentieren, dann allenfalls in dem Sinne, daß an ihnen das Fehlen jeglichen Stils deutlich wird. So kann auch der Roman als Kunstwerk nicht einen einheitlichen Stil repräsentieren; das wäre Lüge, es wäre Kitsch, d. h. mit Brochs Worten »das radikal Böse im Wertsystem der Kunst«[52]); denn dann müßte er gegen das Zeugnis der Wirklichkeit und Wahrheit die ästhetische, schöne Geschlossenheit prätendieren, die es doch einfach nicht gibt, wie es überhaupt das Schöne als unmittelbares Ziel der Kunst niemals geben darf – sonst wird sie eben zum Kitsch[53]). Der moderne Roman kann also auch nur die Abwesenheit jeglichen gemeinsamen Epochenstils vorstellen, er kann nur die Auflösung des Stils in seiner Form realisieren. Nur in seinem Unstil kann er Abbild des Stils der Zeit sein. Insofern er an die Kategorie der Zeit gebunden ist, hat er die Möglichkeit – und eben darin erfüllt er eine seiner angemessenen Aufgaben –, in der progressiven Auflösung seiner Form den Zerfall der Werte und damit des einheitlichen Stils der Epoche zu symbolisieren. Eben das tun die 'Schlafwandler'. Die Frage, die Broch in seinem Essay über Joyce stellt, ob nämlich »eine Welt ständig zunehmender Wertzersplitterung nicht schließlich überhaupt auf ihre Totalerfassung durch das Kunstwerk verzichten muß und sohin 'unabbildbar' wird«, »diese für das Kunstschaffen der Gegenwart dringlichste Frage kann . . . nur durch das Kunstwerk selbst beantwortet werden, vorausgesetzt, daß sich dasselbe . . . als Totalitätskunstwerk wahrer Zeitgerechtigkeit erweist«[54]). Es gilt, was Broch in dem gleichen Essay über Joyce sagt, daß in der Gegenwart gerade in einer »geglückten Abbildung der Welt deren Abbildungsfeindschaft« sich abbilden muß[55]).

Diese Tatsachen gehören auch zu den Gründen, warum der moderne Roman »sozial heimatlos«[56]) geworden und für die meisten von esoterischer Unverständlichkeit ist. Denn die Vorgänge, die der moderne Roman abbildet, sind ja eben dadurch möglich geworden, daß sie den Zeitgenossen, weil sie das Ganze nicht mehr überschauen können, nicht zum Bewußtsein

[51]) vgl. dazu den Essay 'Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie'. Essays I. S. 43–181 passim (u. a. S. 72). [52]) vgl. Essays I. S. 338, 307 u. a.

[53]) vgl. zu dem ganzen Problem: 'Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches. Ein Vortrag'. Essays I. S. 295–309, und 'Das Böse im Wertsystem der Kunst'. Essays I. S. 311–350. Außerdem 'Das Weltbild des Romans. Ein Vortrag', Essays I. S. 211–238, und mannigfache Stellen im 'Tod des Vergil'.

[54]) Essays I. S. 186. [55]) Essays I. S. 188. [56]) Essays I. S. 202 u. a.

kommen: nämlich das Disparatwerden der Wirklichkeit im Wertezerfall, die Parallelisierung der Denk- und Handlungsreihen.

Und noch eine andere Tatsache gehört zu diesen Gründen, obgleich sie eigentlich nur ein anderer Aspekt des gleichen Phänomens ist: Wenn der Roman die Facettierung der Wirklichkeit in unendlich viele Gruppen- und Individualwertsysteme, ja in einzelne Individualwerte und die entsprechenden Logiken und Bewußtseinsabläufe wirklich vorstellen, wirklich realisieren soll (denn – so sagt es Broch in einem Brief an Friedrich Torberg – es ist kindisch zu glauben, die Kunst müsse diese Vorgänge abspiegeln, stofflich vermitteln und schildern)[57]), wenn also der Roman die wirkliche »Einheit von Darstellungsgegenstand und Darstellungsmittel«[58]) geben soll, dann bedeutet das, daß der Dichter in der Form seines Romans selbst mit einsteigen muß in die funktionale Bewegung. Er kann nicht mehr in »Guckkastenmanier«[59]) als Beobachter die Vorgänge abschildern. Seine Form der Erzählung muß selbst gewissermaßen abstrakt werden. Der Beobachtungsakt hat selbst Anteil am Beobachtungsresultat, er wird selbst »mit in das Beobachtungsfeld introduziert«[60]). Nur in dieser Weise ist der Erzähler noch anwesend im Roman, daß er in seiner gewissermaßen abstrakten Funktion, nicht als greifbare Person mit eigener Perspektive, darin fungiert. Erst damit wird auch die Form selbst zu der Funktionalität, die sie vorstellt, der Roman wird zu einem »work in progress« um den Joyceschen Titel zu gebrauchen, den Broch in diesen Zusammenhängen selbst öfters anführt[61]). Die Nähe zur modernen Naturwissenschaft ist deutlich.

---

[57]) Die Neue Rundschau 62. 1951. 4. Heft. S. 138.

[58]) Essays I. S. 197 ('James Joyce und die Gegenwart').

[59]) vgl. u. a. Essays II. S. 87 ('Einheit wissenschaftlicher und dichterischer Erkenntnis').

[60]) Essays II. S. 38, 216 u. a.

[61]) z. B. Essays I. S. 197f. (»Der Titel seines [d. h. Joyces] neuen Werkes 'Work in Progress', das fortschreitende Werk, das werdende Werk, das Werk im Entstehen, verrät diese Absicht. Das Werk soll selber aus der Beobachtung entstehen, der Beobachter ist immer mitten drin, er stellt dar und stellt sich und seine Arbeit gleichzeitig mit ihr dar.« S. 198); oder: Essays II. S. 87 (»Und wenn es eine der Tendenzen der neuen Erzählungskunst ist – hier muß vor allem James Joyce genannt werden – die alte Guckkastenmanier der Darstellung aufzugeben und statt dessen den Beschauer und Erzähler, und zwar in seiner abstrakten Funktion, nicht etwa als handelnde Person, in die Erzählung einzufügen, wenn die Tendenz dahin geht, die Erzählung als Erzählung vor dem Leser aufzubauen, zu einem 'work in progress' zu machen, wie Joyces neues Werk auch tatsächlich heißt, so wäre es immerhin gestattet, diese Bestrebungen in Parallele zu setzen mit jenem Grundsatz der physikalischen Relativitätstheorie, der im Gegensatz zur klassischen Physik sich nicht mehr begnügt, die physikalischen Vorgänge der Außenwelt einfach und möglichst genau zu registrieren, sondern gleichfalls die Gestalt des Beobachters an sich – gewissermaßen die 'platonische Idee des Beobachters' – als integrierenden Mitfaktor in das physikalische Beobachtungsfeld

Analoges, nicht Gleiches freilich, besagen die Erkenntnisse der Relativitätstheorie. Broch weist in den Essays mehrfach darauf hin[62]). Die Zusammenhänge von Dichtung und Wissenschaft hatte übrigens Goethe schon angedeutet, und gewisse Ansätze in der poetischen Verwirklichung finden sich bereits in 'Wilhelm Meisters Wanderjahren'.

Die Konsequenz aus all diesen Tatsachen ist, daß sich die Form des Romans im Fortschreiten der Erzählung selbst immer mehr auflöst. Das aber geschieht in der Trilogie der 'Schlafwandler'. Im dritten Teil zersetzt sich die Form vollends. Ein Zeichen dafür ist das aus der Logik der ohnehin subjektivierten und brüchigen Fabel nicht zu verstehende Einstreuen der theoretisch-philosophischen Abhandlungsstücke und der mehr oder weniger lyrischen Fragmente der 'Geschichte des Heilsarmeemädchens'. Darin wird die abschildernde, wiedergebende Erzählweise im alten, überlieferten Stil vollends ad absurdum geführt, und mit kühnem Aufheben jeglicher erzählerischer Illusion wird das Abstrakte radikalisiert, die Unmöglichkeit des modernen Romans, eine Totalität zu geben[63]), sinnfällig repräsentiert, das Erzählen des Erzählens drastisch verwirklicht.

V

Liebhaber von Analogien könnten in einigen der bisher entwickelten Anschauungen Brochs gewisse romantische Ideen wiederentdecken. Das ist ja auch gelegentlich geschehen, und abgesehen von der Verwandtschaft mancher poetischer Vorstellungen, hat man auf des Novalis Schrift 'Die Christenheit oder Europa' hingewiesen. Manche freuen sich vielleicht auch, hier Grundgedanken der vielumstrittenen These vom »Verlust der Mitte« bestätigt zu finden. Allein, da muß man zu großer Vorsicht mahnen; Broch sagt einmal: »Wer keine Analogien in der Welt sieht, ist blind, doch wer mit ihnen zu operieren versucht, ist es erst recht.«[64])

Brochs geistiges Wesen ist nämlich im Grunde dialektisch, und zwar in anderer Weise, als man dieses Wort vielleicht von einzelnen Romantikern gebrauchen kann. Auch in seinen Dichtungen ist er ganz Dialektiker. Das wird schon an äußerlichen Merkmalen seiner Sprache deutlich, die in einem Maße, wie bei wenigen anderen Dichtern, antithetische Struktur zeigt. Wir können das hier nicht aufweisen, aber es fällt sofort ins Auge. So gibt es

projiziert.« S. 87f.) und andere Stellen. Vgl. auch Essays II. S. 216. Was Broch hier und anderswo von Joyce sagt, gilt im Prinzip durchaus auch von ihm selbst und seinen Tendenzen.

[62]) z. B. Essays I. S. 197, II. S. 87f., II. S. 216 u. a.

[63]) Totalität kann der moderne Roman allenfalls in dem Sinne geben, wie es folgender Satz aus Brochs Vortrag über 'Das Weltbild des Romans' ausdrückt: ». . . der Roman hat Spiegel aller übrigen Weltbilder zu sein, aber sie sind ihm genauso Realitätsvokabeln wie jede andere Vokabel der Außenwelt.« (Essays I. S. 236. Vgl. dort die ganze Stelle.)

[64]) Essays II. S. 217.

für ihn auch keine in infinitum fortschreitenden Prozesse, auch keine negativen. An ihrem äußersten Punkte schlagen sie um, vielleicht müssen sie umschlagen. Deshalb interessieren ihn auch die Zeiten des Übergangs, des Umschlags. Als eine solche sieht er die Gegenwart. Dieses Interesse war für ihn auch einer der Hauptanziehungspunkte an der Gestalt des Vergil, der in einer Zeit des Übergangs par excellence zu leben hatte und prophetisch das »Noch nicht und doch schon«, wie Broch es immer wieder nennt, nicht nur in seinem persönlichen Sterben, so wie es in dem Roman 'Der Tod des Vergil' dargestellt ist, sondern auch in seiner historischen Epoche erspürte.

Die völlige Wertatomisierung führt zu gänzlicher Beziehungslosigkeit, zur Auflösung der letzten Reste aller überkommenen und konventionellen Wertsysteme, und eben darin stößt der Mensch an eine neue Absolutheitsgrenze, eine neue Unendlichkeitsgrenze [65]). Die Angst vor dem Irrationalen ist im Tiefsten das Erschauern vor dem Absoluten, das der Mensch an dieser Grenze erfährt. Denn die gleiche Logik, die einstens die mittelalterliche Scholastik zwang, an der »antinomisch-unendlichen Grenze« umzukehren, vom Platonismus zum Positivismus, wird die Menschen darauf verweisen, hinter den absolut gesetzten Teilwerten, d. h. letztlich hinter den Grenzen des eigenen Innern, das Unendliche zu suchen und zu erwarten. Denn – so sagt Broch – »muß auch das platonische Weltbild immer wieder einer positivistischen Schau weichen, unbezwingbar bleibt die Wirksamkeit der platonischen Idee, die in jedem Positivismus stets aufs neue die mütterliche Erde berührt, um, getragen vom Pathos der Erfahrung, stets aufs neue das Haupt zu erheben« [66]). Freilich ist Broch nicht etwa der naiven Meinung, ein solcher Umschwung vollziehe sich im einzelnen kraft logischer Operationen und Spekulationen; im Gegenteil: »Vielleicht wird sich der Weg des Zurückfindens zum Ruhenden nur in großer Einfältigkeit und fern von aller rationalen Erkenntnis finden lassen. Denn das Chaos ist vielleicht bloß in der Einfalt zu ertragen.« [67]) Es scheint – so führt Broch am Ende der 'Schlafwandler' aus – »daß der Übergang von einem Wertsystem zu einem neuen jenen Nullpunkt der Wertatomisierung passieren muß, daß er über ein Geschlecht hinweggehen muß, das, bar jeder Beziehung zum alten wie zum neuen Wertsystem, eben in dieser Beziehungslosigkeit . . . die ethische und damit die historische Legitimation für die grausame Nichtachtung liefert, der alles Humane in Zeiten der Revolution ausgesetzt ist. Und vielleicht muß es so sein, weil bloß ein Geschlecht von solch absoluter Stummheit fähig ist, den Anblick des Absoluten und den aufbrechenden Feuerschein der Freiheit zu ertragen . . .« [68]). »Und«, so fährt Broch wenig weiter fort, »mögen wir auch von der stets zunehmenden Stummheit des Abstrakten umgeben sein, der Mensch verfallen dem kältesten Zwange,

[65]) vgl. u. a. Essays II. S. 38.
[66]) Essays II. S. 38.
[67]) Essays II. S. 60.
[68]) Schlafwandler S. 683.

ins Nichts geschleudert, hinausgeschleudert das Ich, es ist der Hauch des Absoluten, der über die Welt hinwegfegt . . .«[69])

VI

Hier und immer wieder bei Broch ist von der Stummheit die Rede. Es ist in der Tat einsichtig, daß in einer Welt des Wertezerfalls einer den anderen nicht mehr versteht und einer dem anderen sich nicht mehr verständlich machen kann; denn es gibt keine gemeinsame Sprache mehr. Jede Gruppe eines Teilwertsystems, ja jeder Einzelne mit seinen absolutierten Werten spricht die Sprache, die seiner speziellen Logik und seinen Zielen entspricht. Die Sprache, deren sich die Einzelnen bedienen und mit der sie sich zu verständigen trachten, entstammt der vergangenen Welt eines ganzheitlichen Wertsystems. Insofern ist sie zur reinen Konvention erstarrt. Sie besagt im Grunde nichts mehr; es entspricht ihr keine Wirklichkeit mehr; sie ist ein Arsenal entleerter Symbole. Es ist deshalb auch von diesem Gesichtspunkt aus eine schwerwiegende Frage, wieweit in dieser Sprache Dichtung überhaupt noch verbindlicher Wirklichkeitsausdruck sein kann, wenn sie nicht bloß eine illusorische ästhetische Geschlossenheit vortäuschen will. Diesem Problem, das wahrlich kein theoretisch erklügeltes ist, und das, schon im Jahre 1901 im Chandos-Brief Hofmannsthals aufgebrochen, von den Expressionisten quälend erfahren wurde, diesem Problem gilt im Grunde Brochs gewagtester und großartigster Versuch: 'Der Tod des Vergil'. Vergils Sterben ist die Konfrontierung seines bisherigen Lebens und seines Werkes mit der Wirklichkeit, die er im Leben versäumt hat und die sich ihm auf seinem Weg vom Schiff in den Palast und in den Erfahrungen der Fieberträume im Vorraum des Todes unabweislich aufdrängt. Angesichts dieser Wirklichkeit will er seine Äneis verbrennen, weil er einsieht, daß – ist sie auch unvollendet – in ihr die Wirklichkeit der ästhetischen Geschlossenheit, der Schönheit, dem »Schönen in seiner Mitleidslosigkeit«[70]) geopfert ist: »Was ich geschrieben habe, muß am Wirklichen verbrennen«, so spricht er[71]). Vergil weiß, »daß die Schönheit des Sinnbildes, und sei es noch so sehr richtigkeits-scharfes Sinnbild, niemals Selbstzweck werden darf, daß immer wenn solches geschieht und die Schönheit sich als Selbstzweck vordrängt, die Kunst in ihren Wurzeln angegriffen wird, weil dann ihre Schöpfungstat unweigerlich sich umkehrt, weil dann plötzlich das Erzeugende durch das Erzeugte ersetzt ist, der Wirklichkeitsinhalt durch die leere Form, das erkenntnishaft Richtige eben durch das bloß Schöne . . .«[72]).

---

[69]) Schlafwandler S. 686.

[70]) Essays I. S. 66.

[71]) Wir zitieren nach der Ausgabe in der Reihe der 'Gesammelten Werke' und kürzen ab: Vergil S. 270.

[72]) Vergil S. 154. Vgl. auch Essays I. S. 216, I. S. 304. Vergil S. 268 und zahlreiche andere Stellen.

In den Gesprächen mit den Freunden und vor allem in der großen Auseinandersetzung mit Augustus geht es um das Recht der Dichtung in einer Zeit der Wertauflösung, in der die Sprache eigentlich stumm geworden ist und nur noch in illegitimem Ästhetizismus vordergründige Illusionen erzeugen kann. Denn zu echten Sinnbildern, zu echten Symbolen ist sie nicht mehr fähig, weil in der Fremdheit der Vereinzelung nicht mehr das Eine das Andere, geschweige denn das Ganze vertreten und sinnbildlich vorstellen kann[72a]). Die Bezüge, die Analogien einer Ganzheit, die das voraussetzt, sind zerstört und aufgehoben. Entsprechend diesem Grundthema des Romans ist seine Form und seine Sprache. Auch hier wird wieder nicht bloß etwas abgeschildert. Diese wogende, wallende, andringende, beschwörende, lyrische Sprache des Buches mit ihren unendlichen Wortvariationen, ihren litaneihaften Wiederholungen, ihrem meditativen Versenken ist ja nichts anderes als jene »Ungeduld der Erkenntnis«, von der Broch gelegentlich spricht[73]), das brünstige Werben um die Sprache, noch einmal Sinnbild zu werden, Sinnbild des Sinnbilds, doch wenigstens Sinnbild des Sinnbilds des Sinnbilds[74]), »noch einmal das Geheimnis des Absoluten herzugeben«. Wie die Sprache in negativer Weise Abbild des Wertezerfalls sein kann, das hatten die 'Schlafwandler' gezeigt. Das zeigen auf ihre Weise auch die 'Schuldlosen'. In positiver Weise kann sie es allenfalls werden als lyrische Sprache und unter dem Gesetz der musikalischen Komposition. Denn das konventionelle syntaktische System der Sprache gibt im Grunde genommen – das ist nach allem Gesagten klar – nichts mehr her, es kann nicht mehr symbolische Zusammenhänge geben. Die »Realitätsvokabeln«, die sich immerhin auch aus dieser Sprache noch herausklauben lassen, müssen unter neue Formgesetze gestellt werden, damit ihnen eine neue Aussagefähigkeit verliehen werde, damit sie in der Funktion dieser neugeformten Zusammenhänge vielleicht wieder echte sinnbildliche Bedeutung bekommen – eine Aufgabe, die schon die Expressionisten in ihren verschiedenen Spielarten, etwa in den Theorien des 'Sturms' bis hin zu den Dadaisten zu lösen versucht hatten. Hier bei Broch ist sie mit neuem Ernst aufgenommen und in so grundsätzlicher und in echtem Sinne systematischer Weise durchdacht und praktiziert, wie es die Expressionisten noch nicht vermochten.

Broch also sieht eine Möglichkeit solcher neuen Formgesetze in den Strukturformen der Musik. Nur die Musik ist fähig, »altgewohnter Sprache

[72a]) vgl. dazu auch Brochs Gedanken über die Bedeutung des 'Ornaments' (u. a. Essays II. S. 7 ff.).

[73]) z. B. Vergil S. 352, Essays I. S. 205 u. a.

[74]) vgl. dazu Vergil S. 359/60, S. 390, S. 393 (». . . nur im Gleichnis ist das Gleichnis auszudrücken; endlos ist die Gleichniskette . . .«), Schlafwandler S. 609, S. 611, S. 686 und zahlreiche andere Stellen; zum erkenntnistheoretischen Problem: 'Über syntaktische und kognitive Einheiten', Essays II. S. 151 ff., auch 'Werttheoretische Bemerkungen zur Psychoanalyse', Essays II. S. 61–81.

zu entkommen«[75]). Es ist, so meint Broch, wie ein »Geschenk Gottes«, daß »in all der Abstraktheit dieses Lebens, in all seiner Ohnmacht zur Wertbildung, die Musik wie ein Geschenk Gottes in die Welt kam, in jenem Augenblicke kam, da der Glaube an Gott erlosch und die Welt stumm wurde: die Musik, eine abstrakte Sprache der Stummheit, die Maschinen übertönend und sie in ihren Dienst stellend . . . Musik, die abstrakteste Raumformung, das letzte und vielleicht das erste Wertrealisat dieser Zeit«[76]). Die Musik fügt ja die Töne zusammen, die »an sich eine sehr geringe Inhaltsbedeutung« haben, in der »musikalischen Syntax«, in ihrer »logischen Architektur« zu einem »geformten Inhalt« zusammen, eben zu »sinnerfüllter Musik«[77]). Die Sprache ist in der Wertatomisierung abstrakt geworden, sie muß von einem neuen Beziehungsgefüge überformt werden, damit sie neue hinweisende Aussagekraft gewinnt, die nicht von überkommenen Zusammenhängen einer nicht mehr der Wirklichkeit entsprechenden Syntax verstellt ist. So ist der Roman 'Der Tod des Vergil'[78]) im ganzen in seinen vier Kapiteln wie eine Symphonie komponiert, und im einzelnen werden die Themen der Kapitel, der symphonischen Sätze, wenn man so will, nach strenger Kontrapunktik variiert[79]), die »selbst-bedeutende Inhalts-Vokabel« verschwindet dabei zeitenweise fast ganz, »was übrigbleibt, ist der reine Sinn seines [des Wortes] Inhalts, und dieser wird zur Gänze von der musikalischen Form, von der musikalischen Syntax aufgenommen, wird zur Gänze von ihr aufgesaugt, um eben in solcher Auflösung . . . zu dauernder Aufbewahrung zu gelangen«[80]), zur Aufhebung im doppelten Hegelschen Sinne.

[75]) Vergil S. 283.

[76]) Essays II. S. 60.

[77]) Essays I. S. 280. Vgl. dazu den ganzen Essay 'Einige Bemerkungen zur Philosophie und Technik des Übersetzens', Essays I. S. 277–294, ebenso den Essay 'Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik', Essays II. S. 91–101 und die 'Bemerkungen zum 'Tod des Vergil'', Essays I. S. 265–275.

[78]) Wenn man ihn tatsächlich Roman nennen will. Man hat auch vorgeschlagen, ihn eine Novelle zu nennen. Indessen ist diese Namenfrage ja letztlich nicht sehr belangvoll hier.

[79]) vgl. Brochs Sätze aus den 'Bemerkungen zum 'Tod des Vergil'' (Essays I. S. 266f.): »Am ehesten wäre diese Methode noch als 'musikalische' zu bezeichnen. In die Epik ist bisher bloß das unmusikalischeste aller musikalischen Hilfsmittel, nämlich das Leitmotiv eingedrungen; hingegen ist die Lyrik – ihrem Wesen gemäß – seit jeher stark von musikalischen Elementen durchsetzt gewesen, und gerade dies bildet den Grundstock der Brochschen Darstellungsweise: nimmt man dieses 550 Seiten starke Buch als ein einziges Gedicht, so sieht man, daß es musikalisch 'durchkomponiert' ist, daß die Methode des 'lyrischen Kommentars' eben nichts anderes ist als die der musikalischen Motiv-Variation (welche ja auch zu immer tieferen Ausdrucksmöglichkeiten strebt); und man wird schließlich finden, daß das ganze Buch durchaus nach den Prinzipien eines Quartettsatzes oder, vielleicht noch richtiger, nach denen einer Symphonie gebaut ist – sogar die an sich völlig natürliche Vierteilung spricht hiefür.«

[80]) Essays I. S. 281.

Dabei wird die Sprache im Hinblick auf den überkommenen Sinn freilich über weite Strecken dunkel; allein Broch hofft – aber das ist schon fast zu viel gesagt: er hat vielmehr den Wunsch, ihr solchermaßen einen neuen Hinweis- und Symbolcharakter geben zu können. Das geht bis an die Grenze des Spiels, das man gelegentlich leer zu nennen versucht wäre, wenn es nicht stets von jenem inbrünstigen mystischen Ernst getragen wäre. Aber – so muß man doch fragen – überschreitet dieses Ansinnen an die Sprache und an die Musik nicht die Grenze zu hybrider Magie? Man müßte das bejahen, wenn nicht Broch denn doch immer in ehrfürchtiger Bescheidung sich stets bewußt bliebe, daß in allen logischen Strukturen der Sprache und der Musik allenfalls unendlich ferne Abschattungen des wirklich Wirklichen, des Absoluten, nur ein Abbild des Abbilds zu fassen ist, ja daß nur hinter allen Abbildern das Wirkliche, das Absolute zu finden ist; das »fortgesetzte Gleichnis«, die »Gleichniskette« führt letztlich zum Tode[81]), »spannt sich hin« zum Tode als zur »gleichnislosen« abbildlosen Anschauung des Absoluten, des Göttlichen, auf die der Mensch hofft. In solchem Sinne kann Broch sagen: »In aller Menschensprache lächelt der Tod.«[82]) Dies alles sind Erfahrungen, die in ähnlichen Formen freilich schon weit vor Broch in gewissen Bereichen der europäischen Dichtung zu finden sind.

Ein anderes Beziehungssystem noch ist es, das die Realitätsvokabeln zu Symbolen zusammenfügt und überformt: Es sind die Bildkomplexe des Unbewußten, die Archetypen, es ist die Logik des Traums[83]). Diese Phänomene des Unbewußten, in denen das Wirklich-Absolute sich abbildhaft vielleicht ankündigt und zeigt – Broch hat das alles sehr behutsam und vorsichtig erwogen –, diese Phänomene können aber selbst wieder zum Inhalt werden, der in der musikalischen Strukturform seinerseits zu neuem Abbild überformt wird. Zwar sind die Bilder des Unbewußten für Broch nichts weniger als bloß »psychologische« Projektionen, doch auch sie bleiben Abbild, immerhin Abbild, so darf man vielleicht hoffen nach der Meinung Brochs, während die konventionelle Sprache ganz sicher diese Fähigkeit, Abbild zu sein, verloren hat. Indessen, es ist des Menschen tiefste Sehnsucht, über das Abbild hinauszugelangen zum Urbild, nicht mehr im Spiegel rätselhaft, sondern von Angesicht zu Angesicht zu schauen, nicht mehr bruchstückhaft, sondern klar zu erkennen. Das Sterben des Vergil ist vom Pathos dieser mystischen Sehnsucht getragen. Es ist die schrittweise Entäußerung alles Sinnbildhaften, symbolisch zugleich ausgedrückt in dem Willen Vergils, seine Dichtung, die Äneis zu vernichten. In der Rückkehr durch alle Stufen der Abbilder, in der Rückkehr durch die Stufen der Schöpfungstage im letzten Kapitel geht er ein in den Tod als in die Einheit mit dem Urbild, mit dem abbildlosen Logos, in das – wie das letzte Wort

[81]) Schlafwandler S. 611. [82]) Vergil S. 393.
[83]) vgl. u. a. Essays I. S. 243f.

des Buches heißt –, was «jenseits der Sprache« ist[84]). Diese Einheit aber wird erst geschenkt in der absoluten Entäußerung von allem Gegenständlichen, in der Leere der Abstraktheit, in jenem Nichts, das erst die Fülle des wirklich Wirklichen aufzunehmen imstande ist. Im Durchschreiten und Lassen aller abbildlichen Wirklichkeit entschleiert sich das Urbild. So heißt es von Vergil am Ende seines Weges – anders als von Orpheus im Mythos –: *»Da durfte er sich umwenden, da kam ihm der Befehl zur Umwendung, da wendete es ihn um.«*[85]) In seinem mystischen Entwerden wird ihm das Aufgegebene, das Gelassene neu geschenkt. Denn »nur wer den Tod erkennt, der erkennt auch das Leben«[86]), »nur derjenige nämlich, der vermöge seines Wissens um den Tod sich des Unendlichen bewußt ist, nur der vermag die Schöpfung festzuhalten . . .«[87]). Aber die Welt ist eine verwandelte Welt, in der der Wolf neben dem Lamme wohnt: »Unendlich verwandelte sich da vor seinem nochmals sehenden Auge nochmals das Nichts und ward zu Seiendem und Gewesenem«, heißt es, ehe Vergil ganz in den abbildlosen Tod versinkt. In solchem Sinne ist das, was in dem Roman geschieht, mythische Kosmogonie, und es wird verständlich, daß die vier Kapitel, die vier symphonischen Sätze des Buches mit den Namen der vier Elemente: Wasser, Feuer, Erde, Luft überschrieben sind, die freilich zugleich im Sinne des Weges Vergils zu deuten sind.

Und noch ein Letztes: Die Sehnsucht nach dem Urbild, nach dem weiselosen Sein, schließt die Sehnsucht nach der Aufhebung der Zeit ein, nach dem Zugleich des Nu. »Denn was immer der Mensch tut, er tut es, um die Zeit zu vernichten, um sie aufzuheben . . .«[88]) Der Weg zu dieser Zeitaufhebung ist, solange der Mensch im Bereich der Abbilder bleiben muß, der Versuch zur Simultaneität, d. h. das, was sich zeitlich folgt, in einem Augenblick zusammenzuschauen, um in der vielfältigen Spiegelung der beziehungsreichen Sinnbilder das Ganze in Einem zu fassen – auch dies freilich ein Problem, das die moderne Dichtung schon von Anfang an beschäftigt. In der poetischen Darstellung geht es dabei »um die Gleichzeitigkeit der unendlichen Facettierungsmöglichkeit des Symbolhaften«, darum, »die Unendlichkeit des Unerfaßlichen, in dem die Welt ruht und die ihre Realität ist, mit Symbolketten einzufangen und zu umranken, die möglichst gleichzeitig zum Ausdruck gebracht werden sollen; und wenn auch dieses Streben nach Simultaneität . . . nicht den Zwang durchbrechen kann, daß das Nebeneinander und Ineinander durch ein Nacheinander ausgedrückt werde, das Einmalige durch die Wiederholung, so bleibt die Forderung nach Simultaneität trotzdem das eigentliche Ziel alles Epischen, ja alles Dichterischen: das Nacheinander der Eindrücke und des Erlebens zur Einheit zu bringen, den Ablauf zur Einheit des Simultanen zurückzuzwingen, das Zeitbedingte

[84]) Vergil S. 533. [85]) Vergil S. 530. [86]) Vergil S. 358.
[87]) Vergil S. 357. [88]) Essays II. S. 10.

auf das Zeitlose der Monade zu verweisen, mit einem Wort die Überzeitlichkeit des Kunstwerks im Begriff der unteilbaren Einigkeit herzustellen«[89]). Aus diesem Simultaneitätsstreben, das die Bewußtseinsvorgänge des Vergil kennzeichnet, sind, wie Broch sagt, die zum Teil ungeheuer langen Sätze des Buches zu verstehen, in denen diese Bewußtseinsvorgänge adäquat ausgedrückt werden sollen[90]). Denn der Satz in seiner Urbeziehung von Subjekt und Objekt ist für Broch – das hat er in seinen sprachphilosophischen Gedanken dargelegt – eine statische Einheit. »Ein Gedanke, ein Satz – ein Satz, ein Gedanke« – dies ist eine Formel für jene Gedanken von sehr präzisem Sinn: »Die Satzdynamik wird einerseits durch das Verbum . . . zeitlich vorwärtsgetrieben, wird aber andererseits von der Subjekt-Objektbeziehung auf das Satz-Innere beschränkt und ins Statische rückverwandelt, so daß diese Beziehung, obwohl sie von der Verbaldynamik erzeugt ist, sich als eine präsentiert, in der, zumindest 'satz-intern', das Zeitliche aufgehoben wird, d. h. Subjekt und Objekt in ein Simultan-Verhältnis gesetzt werden.«[91]) Weil Broch in der Musik mit ihrem Prinzip der Variation diese Sehnsucht nach Simultaneität am ehesten erfüllt sah[92]), fand er auch von diesem Gesichtspunkt her die musikalisch-lyrische Form die einzig angemessene für sein Buch, das eben diese Sehnsucht nach Zeitaufhebung und den Weg des Vergil dorthin vergegenwärtigen sollte.

Indessen, was Broch im 'Tod des Vergil' dargestellt hat, ist für ihn wiederum keineswegs ein beliebiges Sujet, aus dem sich ein interessanter Roman machen ließ. Was den Vergil drängt, seine Dichtung zu verbrennen, ist seine eigenste Sorge, die Sehnsucht des Vergil ist Brochs eigene Sehnsucht: im Abbild einen Schatten des Urbilds zu ergreifen, die Dichtung noch einmal echten Mythos werden zu lassen. Denn »tief im Unbewußten aller Kunst, aller großen Kunst ruht der Wunsch nochmals Mythos werden zu dürfen, nochmals die Totalität des Universums darzustellen«[93]). Broch tut, was er von Joyce sagt: Er »belauscht die Sprache . . ., auf daß sie ihm als Dank das richtige Wortsymbol und mit diesem das Essentielle der Realität liefern möge«[94]). Aber mit Vergil resigniert er, wenigstens für seine Zeit, vor der Unfähigkeit des Wortes zu dieser hohen Aufgabe. Häufig hat er es ausgesprochen (wenngleich seine Interpreten oft einfach das Gegenteil behaupten), daß die Dichtung nicht mehr Mythos werden kann: »Denn den modernen Mythos, den zu schreiben der Ehrgeiz so vieler Dichter ist, den gibt es nicht.«[95]) Der 'Tod des Vergil' will in seiner äußersten Anspannung der Sprache ja nichts anderes zeigen. Mit Vergil ist Broch überzeugt, »daß es keine dichterische Aufgabe mehr gibt«[96]). Und mit Vergil würde Broch

[89]) Essays I. S. 192f.
[90]) vgl. die 'Bemerkungen zum 'Tod des Vergil'' Essays I. S. 267f.
[91]) Essays II. S. 158. [92]) vgl. u. a. Essays I. S. 267. [93]) Essays I. S. 60.
[94]) Essays I. S. 61. [95]) Essays I. S. 164. [96]) Vergil S. 368.

selbst diesen Satz einschränken: »Vielleicht hieße es richtiger: noch nicht! Denn einstens wird wieder eine Zeit künstlerischer Aufgaben anbrechen... das anzunehmen, ist uns wohl erlaubt.«[97])

Freilich hat er sich in der Hoffnung, in den Menschen das »Absolutheitsfünklein« wieder anfachen zu helfen, später zur Vollendung der 'Schuldlosen' bestimmen lassen[98]).

Broch hat eine Zeitlang gezweifelt, ob nicht einzig die abstrakte Philosophie die Aufgabe der Erkenntnis in der abstrakten Zeit der entleerten Sinnbilder übernehmen könne. Aber auch »die Philosophie ist dazu nicht mehr imstande«[99]). Mit dem Vergil seines Buches glaubt Broch letzten Endes, daß das einzige, was für jetzt bleibt, die Liebe ist, daß die Liebe die einzig unbezweifelbare Wirklichkeit ist, die einzige Wirklichkeit des Absoluten in der abstrakt gewordenen Welt. »Die Tat [die Erkenntnistat] ist die Aufgabe der Zeit, nicht das Wort, nicht die Kunst...«[100]); »denn nur die dienend hilfreiche Tat... ist stärker als das Schicksal –«[101]); »es gibt nur ein Gesetz, das Gesetz des Herzens! die Wirklichkeit, die Wirklichkeit der Liebe![102]«) Denn »hoch über dem Gesetz der Schönheit, hoch über dem Gesetz des Künstlers ... steht das Gesetz der Wirklichkeit, steht – göttliche Weisheit Platons – der Eros in des Seins Ablauf, steht das Gesetz des Herzens, und wehe einer Welt, die dieser letzten Wirklichkeit vergessen hat«[103]). Schlechthin: »Die Wirklichkeit ist die Liebe.«[104]) Es ist die Liebe, die auch das Widersinnige tut, so wie Vergil dem Augustus als Gabe der Liebe die Äneis dennoch überläßt und darauf verzichtet, sie zu vernichten.

In der äußersten Verfremdung der Menschen tritt diese Liebe ein – so führt es Bertrand im ersten Roman der 'Schlafwandler' aus[105]) –; denn in der mechanisch gewordenen, konventionellen Nähe und in Besitzgier ist die Liebe erstorben. Die 'Schlafwandler' und die anderen Bücher Brochs zeigen das in mannigfachen Spiegelungen. Nur in der Liebe ist auch letzten Endes jene Aufhebung der Zeit möglich, nach der die Menschen sich sehnen, weil sie abbildlos-unmittelbare Wirklichkeit ist. Und insofern ist sie dem Tode nahe, dem Tode verschwistert: »Dem Einsamen ist der Tod verschlossen, zweisam ist das Wissen um den Tod«[106]), ja: »Liebeswirklichkeit, Todeswirklichkeit, ein und das nämliche«, so spricht es Broch als Ge-

---

[97]) a.a.O. [98]) d. h. bekanntlich dazu, einige ältere Prosastücke mit einigen neu hinzugedichteten zu einem Ganzen zu vereinigen.

[99]) Vergil S. 378. [100]) Vergil S. 391. [101]) Vergil S. 238.

[102]) Vergil S. 272. [103]) Vergil S. 275.

[104]) Vergil S. 276. Es gehört letztlich in diesen Zusammenhang, wenn Broch den »Satz von der unbedingten Verwerflichkeit der menschlichen Versklavung« als »irdisch absolut« bezeichnet (vgl. u. a. Essays II. S. 219). Denn Brochs Überzeugungen vom Primat der »Erkenntnistat«, der Liebe usw. sind sehr genau durchdacht und weit entfernt von nebuloser Sentimentalität.

[105]) Schlafwandler S. 105. [106]) Vergil S. 364.

danken Vergils aus[107]). Die Liebe ist Trost und Verheißung in der Zeit des Übergangs, in ihr liegt das Bewußtsein des »Noch nicht und doch schon«, das leitmotivisch den 'Tod des Vergil' durchzieht und das Signum alles dessen ist, was Broch geschrieben hat. »Zwischen zwei Zeiten stehen wir«, sagt Vergil zu Augustus, ». . . nenne es Zuwarten, nicht Leere«[108]). Und die 'Schlafwandler' schließen mit den Worten: »Tu dir kein Leid! denn wir sind alle noch hier!«[109])

VII

In einzelnen Partien der 'Schlafwandler', des 'Versuchers', ja auch der 'Schuldlosen' hat Hermann Broch zeigen können, mit welch souveräner Meisterschaft er überlieferte Prosastile, etwa des sogenannten 'realistischen' Romans zu handhaben versteht. Manche Abschnitte sind dem Besten der großen Prosaiker des 19. Jahrhunderts an die Seite zu stellen. Freilich ist er gelegentlich der Gefahr eines gewissen handfesten Kitsches nicht vollkommen entgangen. Das gilt insbesondere für einzelnes aus dem Bergroman. Wenn wir aber auch abgesehen davon die Bücher Brochs als Experimente, wenn auch eindrucksvolle, bezeichnen müssen, die nicht geschlossene Kunstwerke im herkömmlichen Sinne geworden sind, so sind die Dichtungen Brochs eben in diesem gewissen Experimentcharakter adäquateste Vergegenwärtigung der Situation der Poesie in der Gegenwart, gerade wie sie Broch selbst sah und ganz ernst nahm: Sie verzichten auf jene ästhetische Geschlossenheit, die sie nach Broch unaufrichtig und im ganzen zum Kitsch im schlimmsten Verstande machen würde. Sie geben nicht mehr als sie geben können und als der Bewußtseinslage der Zeit im echten Sinne entspricht. Sie sind in der Tat selbst Ausdruck jener Situation »zwischen zwei Zeiten«, jenes »Noch nicht und doch schon«, und eben als leidenschaftliche Versuche, die sich in ihrem »progress« realisieren, zeigen sie die Unzulänglichkeit der Dichtung, von der Broch immer wieder gesprochen hat. Sieht man also von den leicht identifizierbaren Schwächen und Mängeln ab, die Gegenstand einer Literaturkritik im landläufigen Sinne sein mögen, so sind wesentliche Züge der 'Unvollkommenheit' der Werke Brochs doch zugleich Merkmale ihrer »Zeitgerechtheit«. Und es entspricht dem auch in solchem Betracht dialektischen Wesen seiner Dichtung, daß Broch sie – wie Vergil – bestehen ließ, obgleich er ihre Grenzen und ihre Unzulänglichkeit, aber auch ihre speziellen Mängel sehr wohl kannte und sich von der Dichtung schließlich weg- und der »hilfreichen Tat« zuwenden wollte. Er ließ sie bestehen und gelten, weil sie selbst den Weg von ihr fort zur Tat rechtfertigen mußte, wenn immer diese Dichtung einerseits und der Entschluß zur Abkehr von ihr, wenn immer dies beides der Aufrichtigkeit und Wahrheit entsprang.

---

[107]) Vergil S. 284. [108]) Vergil S. 369. [109]) Schlafwandler S. 687.

Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik

Von Kurt Mautz (Mainz)

Der Begriff des Ausdrucks, der seinem allgemeinsten Wortsinn nach auf jedes Kunstwerk anwendbar ist, erhielt durch den Expressionismus eine besondere, emphatische Bedeutung, die ihn zu einer neuen Stilkategorie machte. Ehe die Bezeichnung »Expressionismus« in Deutschland gebraucht wurde – sie kam hier 1911 im Bereich der Malerei auf und wurde erst in den folgenden Jahren auf das der Literatur übertragen –, vollzog sich in der Lyrik Georg Heyms der Übergang bzw. Umschlag der impressionistischen und symbolistischen Stilformen ins »Expressive«. Das Nebeneinander und die Überschneidung der älteren und neuen Stilelemente in der Dichtung Heyms zeigen an, daß er sich nicht als bloße Gegenbewegung auf vorangegangene Stilrichtungen abspielte, sondern mit einer inneren Zwangsläufigkeit, in der sich eine einschneidende Veränderung im Verhältnis des dichterischen Subjekts zur Realität selbst ankündigt. Das Neue in der dichterischen Sprache Heyms und der – von Alfred Kerr damals so benannten – »fortgeschrittenen Lyrik« im 'Sturm', in der 'Aktion' und im 'Pan' lag in dem Versuch, vorgegebene ästhetische Normen zu sprengen, um die Erfahrung einer veränderten Wirklichkeit unmittelbar zu registrieren, ihr zu einem durch keine Konventionen vermittelten, unverstellten künstlerischen Ausdruck zu verhelfen[1]). Das antikonventionelle Moment ist ein wesentliches Charakteristikum dessen, was in der expressionistischen Dichtung unter »Ausdruck« zu verstehen ist. Der Negation objektiv vorgegebener, gesellschaftlich und geschichtlich präformierter künstlerischer Mittel entspringt zweitens die extreme Subjektivierung der dichterischen Sprache. Drittens kann deshalb die »unmittelbare« Form der künstlerischen Aussage, die sie aus reiner Subjektivität gegenüber den tradierten und als objektiv geltenden Normen zu gewinnen sucht, nicht einfach als eine Art elementarer Äußerung eines geschichtslos ursprünglichen Seins durch »Urbilder« oder »Urlaute« angesehen werden, sondern ist gerade durch die Negation dessen, was sich an geschichtlichem Wesen in objektiven Formen

[1]) vgl. Wilhelm Emrich, Die Struktur der modernen Dichtung, Wirkendes Wort, Jg. 1952/53 H. 4, S. 218ff.

niedergeschlagen hat, auf dieses bezogen, durch es bestimmt und aus diesem antithetischen Verhältnis erst deutlich zu entziffern. Dem antikonventionellen Moment im »Ausdruck« liegt das Pathos der Entgegensetzung zur gesellschaftlichen Sphäre, zu einer versachlichten, sich industriell durchorganisierenden Welt zugrunde. Die Abwehr vorgegebener ästhetischer Normen gilt zugleich den eingeschliffenen und verhärteten Gesellschaftsmechanismen, die von jenen bestätigt werden. In seinem Tagebuch und im ersten Jahrgang der 'Aktion' schreibt Heym:

> Ich ersticke noch mit meinem brachliegenden Enthusiasmus in der banalen Zeit . . . Unsere Krankheit ist, in dem Ende eines Welttages zu leben, in einem Abend, der so stickig ward, daß man den Dunst seiner Fäulnis kaum noch ertragen kann . . . Schlimmer kann es auch 1820 nicht gewesen sein. Es ist immer das Gleiche, so langweilig, langweilig. Es geschieht nichts, nichts, nichts. Wenn doch einmal etwas geschehen wollte, was nicht diesen faden Geschmack von Alltäglichkeit hinterläßt[2]).

Diese Sätze, die als subjektive Erfahrung notieren, was objektiviert in tragenden Motiven der Heymschen Dichtung wiederbegegnet, deuten darauf hin, daß die Subjektivierung der dichterischen Sprache zum »unmittelbaren Ausdruck« gerade dort geschieht, wo das Subjekt mit seinem »Enthusiasmus« von der unmittelbaren Kommunikation mit dem Leben anderer, mit »Zeit« und »Welt« abgeschnitten ist, und daß das subjektive Pathos des »Ausdrucks« negativ bezogen ist auf eine subjektfremde »alltägliche« Welt des »immer Gleichen«. Welche archaischen Züge auch immer das Unmittelbare, Ursprüngliche in der expressionistischen Dichtung annahm, als »Ausdruck« stand es in Relation zur Zeit, antwortete es auf einen geschichtlichen Zustand, war es selber ein geschichtlich Vermitteltes. Diesem dialektischen Verhältnis entspringen die ästhetischen Antinomien, um die es sich im Problem des »unmittelbaren Ausdrucks« handelt und die hier an der für die expressionistische Lyrik vorbildlich gewordenen Farbensprache Heyms und Trakls entwickelt seien.

I.

Der hervorstechendste Charakterzug der Lyrik Heyms ist die dominierende Rolle des Bildhaften im dichterischen Ausdruck, die Tendenz, alles nur durch ein Bild zu sagen bzw. in ein Bild zu verschlüsseln, die Ausschaltung alles rein Begrifflichen und Gedanklichen, die Hypertrophie des Visuellen und Imaginativen. Das bildhafte Element als das eigentliche Medium der dichterischen Sprache Heyms macht seine Dichtung zu einem

---

[2]) zit. nach Helmut Greulich, Georg Heym, Bln. 1931, Germanische Studien, H. 108, S. 36, und Carl Seelig, Leben und Sterben von Georg Heym, in: Georg Heym, Gesammelte Gedichte, Zürich 1947, S. 212 und 220.

in sich geschlossenen Bilderkosmos, dessen Gesetze nur aus der Funktion der Bilder im Gefüge sowohl der einzelnen Gebilde wie des Werkganzen einzusehen sind. Da »das Denken in Bildern ... den unbewußten Vorgängen nähersteht als das Denken in Worten«[3]), war es das im dichterischen Ausdruck Heyms waltende Prinzip der Bildlichkeit der Aussage, das eine vom lebensphilosophischen Irrationalismus inspirierte Interpretation veranlaßte, die dichterische Mythologie, zu der sich die Bilder Heyms zusammenschließen, als eine unmittelbare Manifestation eines zeitlos ursprünglichen Seins, einer invarianten »archaischen Seelenschicht« zu deuten[4]). Schon die Funktion, die den Farben im bildhaften Ausdruck Heyms zukommt, kann zeigen, ob er in einem solchen Sinn »unmittelbar« und »ursprünglich« ist.

Von der bedeutenden Rolle der Farben in der bildhaften Komposition Heymscher Gedichte spricht die einfache Tatsache, daß kaum eines auf den Gebrauch von Farbbezeichnungen verzichtet, daß in den 143 Gedichten der Gesamtausgabe von 1922 allein von den Farben Weiß, Schwarz, Rot jede rund hundert Mal zu zählen ist und die der Farbsphäre angehörigen Epitheta weit häufiger verwandt werden als jeweils die eines anderen Bereichs[5]). Aus einem Brief Heyms geht hervor, daß die Konzeption seiner Gedichte entscheidend vom Farblichen her bestimmt ist:

> Ich finde, daß van Gogh mir vielleicht noch adäquater ist als Hodler. Denn er sieht alle Farben so wie ich sie sehe ... Donnerwetter, genau so würdest du ein Gedicht machen: die Matrosen vor der Sonnenscheibe, die lila Kähne, der Sämann in einem unendlichen Feld usw. Nur, daß das Malen so schwer ist und Dichten so unendlich leicht, wenn man nur Optik hat. Wobei nur gut ist, daß das so wenige wissen[6]).

Heyms Worten ist zweierlei zu entnehmen: Sie bestätigen die Affinität seiner Dichtung zur Malerei, und zwar zur expressionistischen, und sie bezeugen,

---

[3]) Sigm. Freud, Das Ich und das Es, Gesammelte Werke, London 1940, Bd. 13, S. 248.

[4]) Ferdinand Josef Schneider bringt die dichterische Mythologie Heyms in Zusammenhang mit der Klagesschen »Welt der Bilder« (Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart, Leipzig 1927, S. 85), Wilhelmina Stuyver mit animistischen Seelenwanderungsmythen (Die deutsche expressionistische Dichtung im Lichte der Philosophie der Gegenwart, Amsterdam 1939, S. 40f. und S. 245), H. Greulich mit dem vorgeschichtlichen, »praereligiösen« Mythos (a.a.O. S. 71, 75, 135), Karl Ludwig Schneider mit einem »animistischen Welterlebnis« (Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers, Heidelberg 1954, S. 76). Mit den irrationalistischen Umdeutungen der Dichtung Heyms befaßt sich näher eine Arbeit über die dichterische Mythologie des Expressionismus, die ich demnächst vorzulegen hoffe.

[5]) vgl. a. Greulich, a.a.O. S. 85, im Kapitel: Die Farben, S. 83–90.

[6]) zit. nach Seelig, a.a.O. S. 215.

daß seiner Verwendung der Farben ein bewußtes Verfahren zugrunde liegt. – Mit der expressionistischen Malerei machten Heym, dessen kurze Schaffensperiode in die Jahre 1910 bis 1912 fällt, die Ausstellungen bekannt, die Herwarth Walden seit 1910 und dann Paul Cassirer in Berlin veranstalteten. Wie der zitierte Brief ist unter ihrem Eindruck, im September 1910, auch die Tagebuchnotiz geschrieben:

> Ich habe jetzt für Farben einen geradezu wahnsinnigen Sinn. Ich sehe ein Beet mit einer Menge roter Stauden und darüber einen tiefblauen kühlen Herbsthimmel und fühle mich maßlos entrückt[7]).

Manche Gedichte Heyms scheinen gemalte Bilder ins Wort zu transponieren, wie etwa »Die Gefangenen II« van Goghs »Gefängnishof«. Umgekehrt ist für diese Verwandtschaft des dichterischen mit dem malerischen Expressionismus bezeichnend, daß ein Maler der 'Brücke', Ernst Ludwig Kirchner, Illustrationen zu Heyms Gedichtband 'Umbra Vitae' geschaffen hat[8]). Gedichte wie 'Printemps', 'Autumnus' – mit dem Untertitel 'Wannsee vom Wasser aus' –, 'Die Dampfer auf der Havel' – mit dem Untertitel 'Wannsee' – sagen schon durch ihren Titel, daß sie als »Gemälde« gelesen sein wollen und geben in verbenlosen Sätzen gleichsam nur Anweisungen für die farbliche Komposition des vorzustellenden Bildes, wobei die Substantivierung von Farbbezeichnungen den Farben ein Eigengewicht verleiht, sie verselbständigt:

> Der Schwäne *Schneeweiß,* Glanz der *blauen* Flut.
> Des breiten Stromes *Gelb,* der flach verläuft. (Autumnus 145, 1)
>
> Ein Ackerer geht groß am Himmelsrand.
> *Davor,* wie Riesen schwarz, der Stiere Paar,
> Ein Dämon *vor* des Himmels tiefer Glut. (Printemps 144, 3)

Das visuelle Moment in der dichterischen Konzeption bekundet sich auch darin, daß Heym öfters der Bilderfolge eines Gedichts ein Subjekt voranschickt, das sie »sieht«, »schaut« oder »zeigt«[9]). Die demonstrative Geste, die auf das Bild ausdrücklich hindeutet, will sagen, daß sein Sinn unmittelbar in ihm selbst liegt.

Dadurch daß aller Bedeutungsgehalt ins Bild verlegt wird, kommt diesem

---

[7]) zit. nach Greulich, a.a.O. S. 84.

[8]) Georg Heym, Umbra Vitae, mit 47 Originalholzschnitten von Ernst Ludwig Kirchner, München 1924.

[9]) Georg Heym, Dichtungen, München 1922, S. 8, 1 u. 8, 3 Berlin II; 17, 5 Die Vorstadt; 20, 1f. Der Blinde; 167, 5 Der Affe II, 2; 31, 3 Robespierre; 47, 1 Der Winter; 97, 1 Die Irren II; 77, 3 – 79, 3 – 79, 4 Die Morgue; 163, 2 – 163, 3 – 163, 5 Der Galgenberg. – Im folgenden wird Heym nach der vorläufigen Gesamtausgabe von 1922 zitiert. Die Ziffern vorm Komma bezeichnen die Seitenzahl, die Ziffern danach die Strophen, vom Seitenanfang an gezählt.

eine unmittelbare Ausdrucksqualität zu, derzufolge jedes Heymsche Gedicht sich als eine Kette von Bildern darstellt, deren einzelne Glieder dem Motivkern, den sie in immer neuen Abwandlungen umschreiben, gleich nahe sind. Ihr durch das zeitliche Medium der Sprache bedingtes Nacheinander ist im Grunde ein räumliches Nebeneinander. »Es gibt wenig Nacheinander. Das meiste liegt in einer Ebene. Es ist alles ein Nebeneinander.«[10]) Auch dieses auf dem unmittelbaren Ausdruckscharakter der einzelnen Bildelemente beruhende Kompositionsprinzip der Simultaneität, des gleichzeitigen Nebeneinanders verschiedener dichterischer Bilder, zu dem sich Heym hier bekennt, rückt seine Dichtung in die Nähe des malerischen Bereichs.

Der zweite Sachverhalt, den die zitierte Briefstelle über van Gogh deutlich ausspricht, ist das bewußte Verfahren, das der Bildlichkeit der dichterischen Sprache bei Heym zugrunde liegt und das er geradezu als einen Kunstgriff kennzeichnet: Dichten sei leicht, wenn man nur »Optik« habe, und es sei nur gut, »daß das so wenige wissen«. Der Grundsatz scheint zum alten ut pictura poesis zurückzukehren, die Gefahr der Übertragung von Malrezepten auf die Dichtung heraufzubeschwören und mit ihr die der Verwendung der Farben als »reiner Wortklischees«, vor der Gottfried Benns 'Probleme der Lyrik' warnen[11]). Der spezifisch bildhafte Ausdruck Heyms hat jedoch mit einem rein imitativen Verfahren analog dem der Malerei vor ihrer Emanzipation vom Prinzip der »Nachahmung« der Realität wenig gemein, und Heym selbst widerspricht seinem Grundsatz von der »leichten« optischen Konzeption eines Gedichts, wenn er ein andermal schreibt: »Die dichterischen Bilder rauchen mir aus den Ohren heraus, statt daß ich sie zu Papier bringe . . . Phantasie haben ist leicht. Wie schwer aber, ihre Bilder zu gestalten.«[12]) Der Hinweis auf die Anstrengung des Gestaltens von Bildern im Unterschied zur Leichtigkeit ihres unmittelbaren äußeren oder inneren Anschauens besagt, daß die Unmittelbarkeit des Bildes im künstlerischen Gebilde von anderer Art ist als die seiner außer- oder vorkünstlerischen sinnlichen Wahrnehmung, daß die dichterischen Bilder in der Struktur eines Gedichtganzen eine bestimmte, aus dessen innerer Gesetzmäßigkeit ihnen zukommende Funktion haben und weder unmittelbare Abbilder der Realität noch unmittelbare Projektionen eines Unbewußten sind.

Die Funktion der Farbe als eines sinnlich unmittelbar Wahrnehmbaren gibt Aufschluß über den eigentümlichen Charakter der Unmittelbarkeit des dichterischen Bildes bei Heym. Bildhafte und farbliche Komposition, Ausdruckscharakter der Bildelemente und der Farbqualitäten an ihnen seien betrachtet an dem Gedicht:

[10]) zit. nach Greulich S. 92.
[11]) Gottfried Benn, Probleme der Lyrik, Wiesbaden 1951, S. 17.
[12]) zit. nach Seelig, S. 213.

NACH DER SCHLACHT

In Maiensaaten liegen eng die Leichen,
Im grünen Rain, auf Blumen, ihren Betten.
Verlorne Waffen, Räder ohne Speichen,
Und umgestürzt die eisernen Lafetten.

Aus vielen Pfützen dampft des Blutes Rauch,
Die schwarz und rot den braunen Feldweg decken.
Und weißlich quillt der toten Pferde Bauch,
Die ihre Beine in die Frühe strecken.

Im kühlen Winde friert noch das Gewimmer
Von Sterbenden, da in des Osten Tore
Ein blasser Glanz erscheint, ein grüner Schimmer,
Das dünne Band der flüchtigen Aurore.

Der enge Rahmen der drei Strophen ist ausschließlich von einzelnen Bildelementen erfüllt, deren zeitliches Nacheinander nur die sprachliche Darstellung ihres räumlichen Nebeneinanders als Bestandteilen eines Gesamtbildes ist: der gedrängten Totalansicht des Trümmer- und Leichenfeldes im aufgehenden Tageslicht. Jede Einmischung rein gefühlsmäßiger oder gedanklicher Elemente unterbleibt. Was das Gedicht sagen will, sagt es unmittelbar durchs Bild selbst. Der Sinn des Ganzen ist nur aus dem Charakter und der inneren Beziehung der dichterischen Bilder zueinander zu erschließen. Daß sie nicht bloße deskriptive Abbilder einer gegebenen Realität sind, geht schon daraus hervor, daß nicht ein bestimmtes, sondern ein Schlachtfeld schlechthin Gegenstand des Gedichts ist. Sie haben daher von vornherein den gleichen Charakter der Allgemeinheit, der Abstraktion vom Individuellen, wie das Motiv selbst. Ferner unterscheidet sie von der nachahmenden Wiedergabe eines sinnlich Wahrgenommenen vor allem der durchweg dissonante Charakter ihrer inneren Zusammensetzung. Wechselseitig kontrastieren einander: in der ersten Strophe Leichen, Trümmer – und Maiensaaten, grüner Rain, Blumenbetten; in der zweiten Blutlachen, tote Pferde – und brauner Feldweg, Frühe; in der dritten Gewimmer von Sterbenden – und Glanz der Morgenröte. In dieser Kontrastfunktion allein liegt der Ausdrucksgehalt sowie der Sinn der einzelnen Bildelemente. Die Subjektivität, deren rein gefühlsmäßige oder gedankliche Äußerung ausgeschaltet wurde, bringt sich zur Geltung im Pathos der Entgegensetzung von Bildern, deren extreme Charaktere und Gehalte einander widerstreiten. Als das Pathos jenes isolierten Subjekts, dessen »Enthusiasmus« von Kommunikation abgeschnitten ist, verzichtet der »Ausdruck« auf die kommunikative Sprache des Gefühls und der Reflexion und verschließt sich in die unmittelbare Sprache von Bildern und ihrer Konfiguration. Seine subjektive Kraft ist in der Spannung wirksam, in der sie zueinander stehen, und in der Einheit, zu der sich die gegensätzlichen Elemente zusammenschließen. Obwohl

die Bildfolge »in derselben Ebene« bleibt, d. h. ein statisches Nebeneinander von Teilbildern darstellt, wird sie von der inneren Dynamik der Gegensätze, die in ihr zum Austrag kommen, bestimmt und entfaltet in dieser allein ihren Bedeutungsgehalt.

Den bezeichneten Bildkontrasten jeder Strophe liegt eine gleichartige, doch fortschreitend wachsende Spannung zugrunde: der Gegensatz zwischen dem Leiden und der Vernichtung von Mensch und Kreatur – und der blinden Gleichgültigkeit der Natur diesem Geschehen gegenüber. In der ersten Strophe erscheint er in dem stummen Hohn, der in der schmuckhaft poetischen Ausmalung des idyllischen Naturschönen als Schauplatz der Verwüstung und Vernichtung liegt. In der zweiten steigert er sich zu dem grotesken Bild der toten Pferde, die ihre Beine »in die Frühe« strecken, in ein Licht, das für Kadaver statt für Lebendige aufgeht. In der Schlußstrophe stellt er sich dar in der unermeßlichen Spannung zwischen den Extremen des Schrecklichen und des Zarten, letzter Sterbelaute und ersten Tageslichts. Mit dieser äußersten Entgegensetzung des einander Fremden hält die Bewegung der widerstreitenden Momente ein und weist über sich selbst hinaus. Die Bildeinheit, zu welcher die Schlußstrophe mit einem einzigen Satz das extrem sich Widersprechende, die Ohnmacht des Leidens und die in Gestalt Aurorens zum mythischen Bild der »irrigen« Liebe[13]) verfremdete Hoffnung zusammenschließt, stiftet nicht Versöhnung zwischen den Gegensätzen, sondern hält ihre Spannung offen. In dieser Offenheit aber transzendiert das Gedichtganze den immanenten Zusammenhang seiner gegensätzlichen Bildelemente und zielt im Negativen auf die Idee einer Versöhnung ab, die im Bereich der menschlichen Wirklichkeit nicht realisiert und darum ästhetisch auch nicht positiv darstellbar ist. Gerade indem das dichterische Subjekt dem inhumanen Widerspruch, der in dem Gedicht als Mißverhältnis zwischen dem menschlichen Leiden und dem Naturschönen erscheint, standhält und ihn radikal, ohne humanitäre Tendenz, gestaltet, erfüllt es die Forderung der Humanität nach einer Menschenwelt, die sich mit der Natur in Übereinstimmung befände. Trotz des subjektiven Moments in der Kontrastierung der Bilder bleibt es daher in ästhetischer Distanz zu den dargestellten Phänomenen. Die stofflichen Elemente des Schrecklichen und Häßlichen werden mit dem gleichen Abstand zur Sache gegeben wie die des Schönen. Sie haben nicht den unvermittelten Protestcharakter der Wiedergabe einer grauenvollen und häßlichen Wirklichkeit, sondern verwandeln sich durch ihre Kontrastfunktion zu Spannungselementen der Form. Aus der künstlerischen Bewältigung des Grauenvollen und Häßlichen in seiner Dissonanz mit dem Schönen erzeugt sich erst die eigentümliche Schönheit des Gedichtganzen. Hierin kommt sie überein mit dem spezifischen Schön-

[13]) Goethe, Sommernacht, West-Östlicher Divan, Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe, Stuttgart o. J. Band 5, S. 106, 3.

heitsbegriff des l'art pour l'art bei Heyms Vorbildern Baudelaire und besonders Rimbaud, dessen Sonett 'Le dormeur du val' Heyms Gedichte 'Nach der Schlacht' und 'Der Schläfer im Walde' abwandeln.

Aus der ästhetischen Distanz des l'art pour l'art behandelt Heym das Geschichtliche, als sei es Natur. Das allgemeine Motiv der Schlacht schlechthin ebnet alles Historische ein, macht »das« Schlachtfeld zum zeitlosen Schauplatz eines sich immer gleichen, jederzeit sich wiederholenden Geschehens gleich dem in der Natur. Das Katastrophische im Bereich der Menschenwelt wird unmotiviert und unzensiert zur Schau gestellt, als spiele es sich mit derselben blinden Zwangsläufigkeit ab wie das, was im Bereich der Natur geschieht. Die Bilder aus dem einen werden daher denen aus dem andern Bereich nicht nur kontrastiert, sondern mit ihnen verschränkt. Ihre Kontrastierung gilt der Entfremdung zwischen Natur und Menschenwelt, ihre Verschränkung dem Grund dieser Entfremdung: der in der Geschichte waltenden Macht, welche die Versöhnung von Mensch und Natur hintertreibt, da unter ihrem Zwang die menschliche Natur, entgegen ihrer Bestimmung zur Freiheit, derselben blinden Notwendigkeit unterliegt wie die außermenschliche Natur. In der Mythologisierung alles Geschichtlichen zu einem Naturgleichen bei Heym erscheint diese Macht als »böses Schicksal«, das den Verblendungszusammenhang des Weltlaufs bewirkt, als entspringe es der Provinz eines »bösen Gottes«. »Denn alles was geschieht, ist und wird böse«, heißt es in Heyms Tagebuch[14]). Solcher Negation einer Wirklichkeit, die, theologisch gesprochen, die Gottesebenbildlichkeit des Menschen blasphemisch entstellt, entspricht die Unversöhnlichkeit, mit der in dem Gedicht die Spannung zwischen dem extrem Entgegengesetzten offengehalten, die Ohnmacht der Menschen gegenüber einem naturhaft mythischen Schicksal dargestellt wird. Kraft des Widerstandes aber, den das dichterische Subjekt der Gewalt dieses Widerspruchs leistet, indem es ihn ästhetisch bewältigt, vertritt es das Subjekt der Gattung und dessen Bestimmung, die im Geschichtlichen fortwirkende Gewalt des mythischen Naturzusammenhangs zu durchbrechen.

Ausdruckscharakter und Sinngehalt der dichterischen Bilder bestimmen die Funktion der Farben in diesem Gedicht. Den krassen Bildkontrasten entspricht die Verwendung der Komplementärfarben Grün – Rot, Schwarz – Weiß. Wie die dichterischen Bilder selbst dienen sie nicht der unmittelbaren Wiedergabe eines sinnlich Wahrgenommenen, sondern verselbständigen sich zu Trägern von Affektbedeutungen. Wenn in der ersten Strophe zum »grünen Rain« die Leichen, in der Schlußstrophe zum »grünen Schimmer« Aurorens die Sterbenden kontrastieren, so erhält durch diese Kontraste und ihren Parallelismus Grün die metaphorische Bedeutung des scheinhaften Friedens, der leeren Hoffnung. Sie wird betont durch die sym-

[14]) zit. nach Greulich, S. 74.

bolistische Klangmalerei der Ü- und I-Laute in der letzten Strophe, die an Rimbauds 'Voyelles' gemahnt, wo dem Ü »grüner Meere göttlich Beben« *(vibrements divins des mers virides)* und »Frieden« *(Paix des pâtis . . .)*, dem I aber »Purpur, Blutsturz« *(pourpres, sang craché)* korrespondiert[15]). Ebenso deutlich ist die expressive Funktion der Farben in der zweiten Strophe. Das Ostinato, mit dem vier Farbwerte – Schwarz, Rot, Braun, Weiß – dicht aufeinander folgen, gegeneinander- und zugleich ineinsgesetzt werden, verleiht ihnen über ihre unmittelbare Beziehung zum Gegenständlichen hinaus eine selbständige Bedeutung: Schwarz, Rot und Weiß konvergieren hier im Ausdruckscharakter des Grauenvollen und Abstoßenden, der in der Intention des dichterischen Bildes liegt.

Auf die Gefahr, daß sich die Farbqualitäten mit ihrer Loslösung vom sinnlich Wahrgenommenen, mit ihrer metaphorischen Funktion als Ausdruckscharaktere formelhaft verselbständigen können, wies Herwarth Walden hin in einer Kritik des dichterischen Verfahrens Heyms. Zu der Häufung verselbständigter Farbwerte in der zweiten Strophe fragt er: »Sieht man einen braunen Feldweg schwarz und rot, wenn man es sagt?«[16]) Walden bemerkt die Loslösung der Farben vom sinnlich gegebenen Gegenstand bei Heym, geht aber nicht ein auf die expressive Funktion, die ihnen in ihrer Verselbständigung verliehen wird, sondern sieht nur die Möglichkeit ihrer willkürlichen schematischen Handhabung.

Wie sich in Heyms Verwendung der Farben diese tatsächlich vom Gegenstand ablösen, ihre ihm anhaftende unmittelbare Sinnesqualität abstreifen, verdeutlicht die Schlußstrophe zweier Fassungen desselben Gedichts im 'Tod der Liebenden' und im 'Tod der Liebenden im Meer'. Die erste lautet:

. . . . . Der Horizont nur bebt
Wie eines Adlers Flug, der von dem Sund
Ins Abendmeer die *blaue Schwinge* hebt. (56, 3)

Die zweite:

. . . . . Der Horizont nur bebt
Wie eines Adlers Flug, der auf dem Sund
In *blauem Abend* hoch und einsam schwebt. (149, 1)

Daß Heym in der zweiten Fassung »Meer« und »Schwinge« streicht, die Farbbezeichnung aber beibehält und sie statt der Schwinge dem Abend beifügt, zeigt, daß er der Farbe einen selbständigen, von ihrer sinnlichen Wahrnehmung an einem bestimmten Gegenstand unabhängigen Ausdruckscharakter verleiht.

---

[15]) Arthur Rimbaud, Sämtliche Gedichte, Französisch mit deutscher Übertragung von Walther Küchler, Heidelberg 1946, S. 104/105.

[16]) Herwarth Walden, Bab, der Lyriksucher, Der Sturm, 3. Jg., Nr. 123/124, S. 126, Berlin 1912.

In 'Nach der Schlacht' kommt den Farben außer ihrem expressiven Charakter im jeweiligen Bildzusammenhang einer Strophe eine kompositorische Funktion im Gedichtganzen zu. In der ersten Strophe begegnet als einzige Farbe Grün. In der zweiten dominiert unter den vier aufeinanderfolgenden Farben Rot. In der Schlußstrophe kehrt als einzige Farbe Grün wieder. Im Kontrastverhältnis der Komplementärfarben und ihrer Ausdruckscharaktere – zwischen Grün als Repräsentanten scheinhaften Friedens und Schwarz Rot, Weiß als Repräsentanten des Grauenvollen und Abstoßenden – bestimmen die inhaltlich hervorgetriebenen Gegensätze, von denen zu sprechen war, auch die Formelemente und ihren Zusammenhang: den besonderen Bildcharakter der einzelnen Strophen und ihr Spannungsverhältnis zueinander. Auch in ihrer kompositorischen Funktion nehmen also die Farben in der Dichtung Heyms einen selbständigen Ausdruckscharakter an.

II.

Daß die Farben im dichterischen Ausdruck nicht mehr nur dazu dienen, eine Eigenschaft bestimmter, sinnlich wahrgenommener Gegenstände wiederzugeben, ist die erste Voraussetzung dafür, daß sie mit Charakteren und Bedeutungen belehnt werden können, die über ihre eigene unmittelbare sinnliche Qualität hinausgehen. Von der volkstümlichen Farbensymbolik, in der etwa Weiß als Farbe der Unschuld, Grün als die der Hoffnung usw. gilt, aber auch von einer solchen, wie sie Goethes Farbenlehre im Abschnitt über die sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe gibt, unterscheidet sich die metaphorische Funktion, die den Farben in der expressionistischen Lyrik, insbesondere bei Heym und Trakl zuerteilt wird, dadurch, daß nicht mehr den Farben »an sich«, als objektiven Phänomenen eine Bedeutung einwohnt, sondern diese ihnen subjektiv aufgeladen wird. Den Charakter der expressiven Farbmetapher bestimmen drei wesentliche Momente:

1. Loslösung der Farbe vom sinnlich wahrgenommenen Gegenstand: das Farbwort kann sich auf Phänomene beziehen, die nicht dem Bereich des Gesichtssinnes angehören – in Verbindungen wie *schwarzer Schall, schwarze Luft, lila Hauch, weißer Sturm, schwarzer Sturm, weiße Stille, gelbe Winde,* eines *Kusses Karmoisin, schwarze Düfte, weißer Atem, purpurnes Arom, roter Donner, goldenes Schreien, graues Lachen* bei Heym[17]), *blaues Lachen, goldener Kriegsschrei, goldener Schritt, weiße Stimme, blaues Orgelgeleier, roter Abendwind* bei Trakl[18]);

[17]) Belegziffern in der Reihenfolge der Zitate: 45, 1 – 80, 2 – 63, 3 – 59, 4 u. 102, 3 – 41, 4 u. 140, 5 – 172, 5 – 57, 5 – 57, 6 – 160, 1 u. 174, 3 – 97, 4 – 66, 4 – 107, 1 u. 154, 4 – 196, 3 – 79, 3.

[18]) Georg Trakl, Die Dichtungen, Salzburg 1938, Bd. 1, S. 195, Z. 19 – 182, 2 – 174 (R 174: goldner) – 196, Z. 18 – 122, 3 – 82, 4. – Auch im folgenden wird Trakl nach dieser Ausgabe zitiert. Bei Belegen aus der lyrischen Prosa werden die Zeilen (= Z.) angegeben. Abweichungen dieser Ausgabe von der ersten Gesamtausgabe

2. relative Abstraktion auch von der unmittelbaren Sinnesqualität einer Farbe als solcher: die expressive Farbmetapher kann in Gegensatz treten zu einer unmittelbaren Farbbezeichnung oder zur unmittelbaren Sinnes-

(o. J., 1917), die Karl Röck besorgte, und von der Gesamtausgabe im Arche-Verlag, Zürich 1946, hrg. v. Kurt Horwitz werden in den Anmerkungen vermerkt (S = Salzburger Ausgabe, R = Ausgabe von Röck, H = Ausgabe von Horwitz). – Über die Farbmetaphorik Trakls vgl. a. den 2. Teil der Arbeit von Claus L. Laue, Das Symbolische und die Farbensymbolik bei Georg Trakl, masch. Diss. Freiburg i. Br. 1949, S. 72–163, und K. L. Schneider, a.a.O. S. 127–135 – Laues Ergebnisse sind in wesentlichen Punkten zu ergänzen und zu berichtigen. Der Begriff des »Symbolischen« ist der Farbensprache Trakls insofern unangemessen, als im Begriff des Symbols die Einheit von Erscheinung und Wesen, Bedeutendem und Bedeutung gesetzt ist, eine expressiv gebrauchte Farbbezeichnung bei Trakl aber drei verschiedene Bedeutungen haben kann: eine positive, eine negative und eine ambivalente, und diese nur aus der Funktion einer Farbmetapher im jeweiligen Bild- und Sinnzusammenhang hervorgehen. Als »Zeichen« ist die Farbe also von dem, was sie bedeutet, ablösbar, ihre Bedeutung steht nicht eindeutig fest wie beim Symbol. Auch die Konvergenz der Bedeutungen verschiedener Farbmetaphern (s. u. Teil IV dieses Aufsatzes) läßt die Anwendung des Symbolbegriffs auf die expressive Farbensprache weder bei Trakl noch bei Heym, van Hoddis, Joh. R. Becher usw. zu. Der Begriff Farbmetaphorik ist dem Sachverhalt angemessener, weil im metaphorischen Verfahren das Zeichen ablösbar ist von dem, was es bedeutet, sein Sinn aus einem funktionalen Zusammenhang zu deuten ist. – Der negative Ausdruckscharakter ambivalenter Traklscher Farbmetaphern wird bei Laue oft zugunsten einer erbaulichen Interpretation bagatellisiert (z. B. bei Gelb, Weiß und Silbern) und z. T. gar nicht gesehen (z. B. bei Blau), d. h. die in der Farbensprache Trakls liegenden dialektischen Spannungen werden unterdrückt. – Silbern, das nach Laue bei Trakl »alles Jenseitige, Transzendente«, einen »visionären Seinszustand« symbolisieren, also eine ausschließlich positive Bedeutung haben soll (S. 163), muß bei Trakl häufig gar nicht als Farbmetapher, sondern mit der Bedeutung von »metallen« als Metapher für Erstarrung verstanden werden, mit ausgesprochen negativer Bedeutung (vgl. Trakl l. c. 162, Z. 1 – 163, Z. 20 – 195, Z. 27 – 196, Z. 16f. – 199, 2 – 133, 1). Bezeichnend für die negative Bedeutungsambivalenz von Silbern, daß Trakl erwog, im letzten Vers des Kaspar-Hauser-Lieds (115, 7) Silbern durch Rot zu ersetzen, das er metaphorisch immer in negativer Bedeutung verwendet (s. u. S. 215f.).

K. L. Schneider stellt die beiden Momente der abstraktiven Verselbständigung und der Subjektivierung der Farben heraus, geht jedoch auf ihre festliegenden metaphorischen Bedeutungscharaktere bei Heym nicht näher ein und weist nur auf die teils positive, teils negative Funktion von Weiß und Purpurn bei Trakl hin (vgl. a. Laue S. 163). Eine »Tendenz zur systematischen Festlegung« von Farbbezeichnungen auf bestimmte Ausdruckscharaktere stellt er für Trakl in Abrede (S. 132). Zwar verwendet Trakl bestimmte Farbmetaphern in ambivalentem Sinn, aber auch in diesem Fall liegt der ihnen verliehene Ausdruckscharakter als positiver, negativer oder ambivalenter fest und dient nicht der Wiedergabe unbestimmt vieldeutiger »Stimmungen«. K. L. Schneiders Begriff der »Stimmungssymbolik« scheint mir daher zur Kennzeichnung der expressiven Farbmetaphorik nicht geeignet, denn er löst ihren konstruktiven Zug (vgl. a. u. S. 227f. die Bemerkungen Musils) wieder ins Impressionistische auf.

qualität des Bezugsgegenstandes – etwa in *blaues Mittagsrot, rote Dunkelheit, blaue Finsternis, rote Finsternisse, schwarze Flammen, weißes Feuer, weißes Herz, schwarze Au, rote Wiesen, schwarzer Schneefall* bei Heym[19]), *schwarzer Schnee, weißes Herz, schwarzer Tau, schwarze Tränen, blaue Finsternis* bei Trakl[20]);

3. Subjektivierung des Bedeutungscharakters der Farbe: die Farben werden mit Affekten besetzt, und die affektive Farbmetapher kann sich auf Phänomene und Vorgänge außerhalb des Bereichs der sinnlichen Wahrnehmung überhaupt beziehen – wie in *schwarzer Gram, weiße Qualen, rotes Bangen, violettes Schweigen, schwarze Gedanken, gelbe Seuchen* bei Heym[21]), *purpurne Seuche, purpurne Flüche, schwarzes Schweigen, schwarze Verwesung, schwarzes Fieber, weißer Schlaf, blauer Augenblick* bei Trakl[22]). Ihr affektiver Charakter tritt auch dort hervor, wo sie mit ihrem Bezugsgegenstand einen Pleonasmus ergäbe, bezeichnete sie lediglich eine Sinneseigenschaft an ihm: in *schwarzes Dunkel, schwarze Nacht, rotes Blut, rotes Feuer, des Abendrotes rote Flammen, endlos weißes Weiß* bei Heym[23]), *purpurne Abendröte* bei Trakl[24]).

Oft bezweckt Heym die Steigerung der bloßen Farbbezeichnung zur expressiven Farbmetapher durch ihre mehrfache, obstinate Wiederholung im selben Gedicht oder in derselben Strophe, wie zu Beginn von 'Die Dämonen der Städte':

> Sie wandern durch die Nacht der Städte hin,
> Die *schwarz* sich ducken unter ihrem Fuß.
> Wie Schifferbärte stehen um ihr Kinn
> Die Wolken *schwarz* vom Rauch und Kohlenruß. (18, 1)

Oder zu Beginn von 'Der Fliegende Holländer':

> Wie Feuerregen füllt den Ozean
> Der *schwarze* Gram. Die großen Wogen türmt
> der Südwind auf, der in die Segel stürmt,
> Die *schwarz* und riesig flattern im Orkan. (40, 1)

Das Bild, das diese Strophe entwirft, zeigt zugleich, wie sich im dichterischen Ausdruck die unterschiedenen Momente der expressiven Farbmetapher vereinigen: die Loslösung der Farbe vom sinnlich Wahrnehmbaren und ihre affektive Besetzung in »schwarzer Gram«, die relative Abstraktion von der Sinnesqualität der Farbe als solcher im Vergleich von Schwarzem

---

[19]) 53, 5 – 20, 4 – 170, 1 – 152, 5 (vgl. a. 20, 4) – 26, 3 – 187, 1 u. 167, 3 – 63, 4 – 144, 4 – 98, 1 – 140, 5.

[20]) 82, 2 – 179, 1 – 97, 6 (vgl. a. 123, 3) – 73, 1 – 162, Z. 3/4.

[21]) 40, 1 – 32, 3 (vgl. a. 64, 1 u. 119, 6) – 196, 1 – 47, 1 – 193, 4 – 93, 5.

[22]) 133, 2 – 176, 1 – 124, 2 – 201 u. 110, 4 – 106, 1 – 181 – 104, 3.

[23]) 97, 1 u. 18, 5 – 67, 7 (Schwarze Visionen III, 3); vgl. a. 121, 1 – 137, Z. 5 u. 53, 4 – 19, 2; 62, 3; 66, 4 – 94, 2 – 189, 2.

[24]) 175, 1.

(Gram) mit Rotem *(Feuerregen)*, und zusätzlich die Steigerung der bloßen Farbbezeichnung ins Expressive durch bewußte Wiederholung.

Einige Farbmetaphern der ersten Gruppe, denen sich aus der symbolistischen Schicht in der Lyrik Heyms und Trakls eine Menge gleichartiger anreihen ließe, haben noch den Charakter von Synästhesien. Sie praktizieren die Poetik, die in dem einen Vers aus Baudelaires 'Correspondances' angelegt ist: *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent* und die für die symbolistische Lyrik in Rimbauds 'Voyelles' gegeben war, deren Lautsymbolismus zugleich eine Farbmetaphorik ist. Symbolismus und Expressionismus haben gemeinsam, daß in ihnen der dichterische Ausdruck sich ins Rätselhafte des puren Bildes verschließen will. Was Heyms Selbstzeugnisse über den rein bildhaften Aufbau und Ausdruck seiner Dichtung nüchtern als poetische Technik bezeichnen, spricht eine Hymne des frühen George als die Unterweisung aus, daß »ohne denkerstörung . . . das auge schauend harre« und »raum und dasein nur im bilde bleiben«[25]). Der Tendenz zum rein bildhaften Ausdruck entsprechend, ist der neuromantisch-symbolistischen und der expressionistischen Lyrik auch die häufige Verwendung von Farben gemeinsam. Deren Funktion aber ist in beiden verschieden. Im Symbolismus ist es gerade der unmittelbare Sinnesreiz ungewöhnlicher Farbvaleurs – von Brechungen, Mischungen und Nuancen mit dem Charakter des Fremdartigen oder Erlesenen, wie in der Verwendung von Edelsteinfarben – der dem dichterischen Bild die Kostbarkeit einer künstlichen, ornamentalen Schönheit verleihen soll, im Abstand und Widerspruch zu einer grauen, häßlichen Realität, deren Stofflichkeit von der ästhetischen Formung ausgeschlossen wird. Demgegenüber charakterisieren die Funktion der Farben in der expressionistischen Lyrik: der vorwiegende Gebrauch der Grundfarben, ihre krasse Kontrastierung, ihre Loslösung vom sinnlich Wahrnehmbaren, die relative Abstraktion auch von einem den Farben »an sich« inhärenten sinnlich-psychischen Charakter, ihre Subjektivierung zu Metaphern für Affekte. Ist im rein bildhaften Ausdruck und im Farbengebrauch als solchem im Symbolismus wie im Expressionismus der Widerstand des ästhetischen Subjekts gegen eine farblose, abstrakt gewordene Welt wirksam und konnte deshalb aus der symbolistischen die expressive Bilder- und Farbensprache hervorgehen, so verraten deren spezifische Züge – der abstraktive und subjektive Charakter ihrer Farbmetaphern, die Hereinnahme des Dissonanten und abstoßender stofflicher Elemente in die Gestaltung – die Radikalisierung jenes Spannungsverhältnisses.

Zwar verwendet die Lyrik Heyms und Trakls Farbbezeichnungen oft auch in impressionistischer und symbolistischer Weise, aber die expressiven Farbmetaphern, zu denen sie umfunktioniert werden, überwiegen. Die Far-

[25]) Stefan George, Weihe, Hymnen/Pilgerfahrten/Algabal, Berlin 1915, S. 12 u. 13.

bensprache der expressionistischen Lyrik wird zum Ausdruck der extremen Entfremdung zwischen dem Subjekt und der gegenständlichen Welt, indem sie die Farben ihrer unmittelbaren, den Gegenständen anhaftenden Sinnesqualität entfremdet und sie zu affektbesetzten Metaphern macht, die das Stigma des Leidens tragen. Bei Heym, weniger konsequent bei Trakl, sind alle Farben in ihrer expressiven metaphorischen Funktion gleichsam geladen mit einem negativen Bedeutungsgehalt, auf den jede von vornherein festgelegt ist:

Schwarz hat durchweg den Ausdruckscharakter des Toten und von Todesdrohung oder Todesgrauen. In Heyms 'Schwarze Visionen' ist diese metaphorische Bedeutung von Schwarz gewissermaßen Gegenstand des Gedichtzyklus und wird durch die Bilder eines imaginären Totenreichs umschrieben: um die Tote dreht sich *des schwarzen Himmels große Grabesglocke,* die Totengeister sind Heimatlose *in schwarzer Welt,* in der Unterwelt ziehen *schwarze Segel,* wehen *schwarze Fahnen,* werfen *schwarze Brücken* Schatten usw.[26]) In 'Die Morgue' ist der Tod ein Schatten, *des schwarze Schulter ragt im Abendgrauen*; des Lebens Rest *zerfällt in schwarzer Luft*; von den Toten heißt es, daß sie *in schwarzen Tod gesaust*[27]). 'Das Fieberspital' vergleicht die Betten der Sterbenden einer großen Stadt, *die eines schwarzen Himmels Rätsel deckt*[28]). In solchen Bildern ist der metaphorische Charakter, den Schwarz erhält, aus dem Sinnzusammenhang ohne weiteres einsichtig und entspricht etwa dem, den es als »Repräsentant der Finsternis« in Goethes Farbenlehre hat[29]). Die Subjektivierung der Farbe in expressiver Funktion kommt aber erst darin voll zur Geltung, daß Schwarz mit diesem negativen Ausdruckscharakter ständig beliehen bleibt, auf welche Gegenstände, Phänomene und Vorgänge auch immer es bezogen wird. So in folgenden Verbindungen bei Heym: *schwarze Waben, schwarzer Mohn, schwarze Türme, schwarze Himmel, schwarzer Teich, schwarzer Regenstrom, schwarzer Sturm, schwarze Welt, schwarzes Haupt, schwarze Luft, schwarzer Gram* usw.[30]).

Auf denselben negativen Charakter ist die Farbmetapher Schwarz auch bei Trakl festgelegt: *schwarzer Wind, schwarzer Himmel, schwarzer Regen, schwarze Wasser, Fieberschwärze, schwarzes Haupt, schwarzes Land, die schwarze Erde, schwarze Reseden, schwarzes Schweigen, schwarze Schwerter der Lüge, schwarze Novemberzerstörung* usw.[31]).

[26]) 65, 4 – 65, 6 – 66, 2–4.

[27]) 77, 4 – 80, 2 – 80, 6.

[28]) 62, 4 – vgl. a. 75, 4 – 75, 6 – 60, 5 – 190, 2 usw.

[29]) Deutsche National-Litteratur, hrg. v. Jos. Kürschner, Stuttgart o. J., 116. Bd. Goethes Werke Bd. 35, Naturwissenschaftliche Schriften 3. Bd., S. 12 § 29 und S. 99 Nr. 18.

[30]) 14, 3 – 68, 6 – 15, 2 – 94, 2 – 99, 5 – 118, 4 (vgl. a. 18, 3) – 41, 4 u. 140, 5 – 65, 6 u. 75, 6 – 75, 4 (vgl. a. 190, 2) – 80, 2.

[31]) 109, 1 – 102, 1 – 69, 1 – 140 – 61, 4 (nicht in H, wo das Gedicht in einer an-

Weiß hat als Farbmetapher bei Heym den Affektcharakter des Schreckens und Entsetzens:

Weh dem, der sterben sah. Er trägt für immer
Die *weiße Blume bleiernen Entsetzens.* (186, 1 Was kommt ihr . . .)
. . . Und ihrer Stirnen Mitte
In Schrecken wie ein weißes Feuer flackert. (187, 1 Die Selbstmörder)
Die Sterne *erschraken so weiß.* (105, 3 Halber Schlaf)
Des Todes Banner wird im Zug getragen . . .
Und *graunhaft weiß* erglänzen die Paniere. (34, 2 Wolken)
. . . Die Ströme stehen alle
Gebannt vom Grauen vor des Königs Falle,
Geronnen weiß. (137 Der Tag)
Das Fallbeil glitzert weiß. (29, 1 Louis Capet)
Der *Tod* zeigt seine *weiße Leichenhaut* . . . (97, 1 Die Irren II)

Auch hier ist aus dem Bildzusammenhang, in welchem Weiß jeweils begegnet, der metaphorische Charakter, den die Farbe annimmt, deutlich erkennbar. Er ist schon als solcher subjektiv bestimmt, insofern er den Charakter des »vollendet Trüben« und »Abgelebten«, der »Abstraktion«, der dem Weißen auch in Goethes Farbenlehre zukommt, aktiviert, d. h. in negativem Sinn intensiviert und das ambivalente Moment der Reinheit, Einfachheit und Verklärung ausschließt, das bei Goethe dem Weißen als »Repräsentanten des Lichts« ebenfalls eignet[32]). Ebenso wie Schwarz wird Weiß, die negativste und zweithäufigste Farbmetapher Heyms – nach Rot und vor Schwarz – ständig in dieser metaphorischen Funktion gebraucht und auf die verschiedensten Gegenstände und Vorgänge bezogen, von einigen Ausnahmen abgesehen, in denen impressionistische und symbolistische Verfahrensweisen nachwirken. Weiß bezeichnet demnach bei Heym nicht lediglich die sinnlich wahrnehmbare Farbe eines Gegenstandes, sondern verleiht ihm ein Moment des Schrecklichen und Entsetzlichen. Wenn es in der Schlußstrophe von 'Der Tod der Liebenden im Meer' heißt: »Wie eine Spinne schließt das Meer den Mund. Und schillert weiß.« – so hat hier »schillert weiß«, vom Hauptsatz bedeutungsvoll abgetrennt, denselben Ausdruckscharakter des Schrecklichen, wie wenn vom Fallbeil gesagt wird, es »glitzert weiß«. In der gleichen expressiven metaphorischen Funktion gebraucht Heym Weiß allgemein, so in folgenden Bildern, die für eine ganze Reihe gleichartiger stehen:

Wir, denen langsam auf dem kahlen Haare
Der Julihitze *weiße Spinne* kroch. (78, 2 Die Morgue)

deren Fassung steht und *Menschliche Trauer* betitelt ist. Der »Fieberschwärze« in S 61, 4 entspricht in H 57, 3 der Vers: »Und schwärzlich schwankt ein Irrer dort vorbei«). – 81, 2 – 66, 2 – 123, 2 – 122, 4 – 124, 2 – 176 – 87, 5.

[32]) Goethe, l. c. S. 134 Nr. 147 – S. 242 Nr. 586 – S. 54, 6 – S. 242 Nr. 586 – S. 12 § 29 u. S. 99 Nr. 18.

Ihr Blick schweift hin und her im kahlen Raum . . .
Und prallt zurück von *kahler Mauern Weiß.* (14, 1 Die Gefangenen II)
Die Augen quellen aus der engen Haft,
Ein Paar von *weißen Knöpfen.* (20, 5 f. Der Blinde)
Sie fühlen nur der *weißen Stille* Schneien
Auf ihren Köpfen, die sich nicht bewegen. (172, 5 Die Tauben)
Der Gram gefallener Engel ruht, ein Traum,
Auf seiner Stirn, *der Qualen weißem Thron* . . . (119, 6 Das infernalische Abendmahl)
Was kommt ihr, *weiße Falter,* so oft zu mir?
Ihr *toten Seelen* . . . (185, 1 Was kommt ihr . . .)
In seinem Auge rollt *ein Feuer, weiß,*
Kalt wie ein Frosch . . . (167, 3 Der Affe)

Auch um dem Farbwort *weiß* den negativen Ausdruckscharakter aufzuladen, bedient sich Heym jener ihm eigentümlichen Wiederholungstechnik, eine Farbbezeichnung durch insistente Häufung in einem bestimmten Motivzusammenhang zur expressiven Farbmetapher zu steigern:

Wie eine Lilie durch das Dunkel brennt,
So brennt sein *weißer Kopf* in Weihrauchs Lauge
Und blauer Finsternis. Sein hohles Auge
Starrt wie ein Loch aus *weißem Pergament.* (170, 1 Savonarola)

Oder in 'Die Tote im Wasser', wo in vier Strophen fünfmal *weiß* wiederkehrt:

. . . Der Stadtnacht Spülicht treibt
Wie eine *weiße Haut* im Strom . . .
Ein *weißes Tanzkleid* kommt, in fettem Glanz
Ein nackter Hals und *bleiweiß ein Gesicht* . . .
Die Leiche wälzt sich ganz heraus. Es bläht
Das Kleid sich wie ein *weißes Schiff* im Wind.
. . . – Der Wasserratten Fährte, die bemannen
Das *weiße Schiff* . . . (21, 3–5)

Obwohl in der Lyrik Trakls die Farbbezeichnungen, mit Ausnahme von Schwarz, weniger eindeutig als bei Heym auf einen bestimmten metaphorischen Charakter festgelegt sind, eine Farbmetapher sowohl mit positivem wie mit negativem Ausdruckscharakter begegnet und ihr oft sogar eine Doppelbedeutung anhaftet, tritt in ihr ebenso deutlich wie bei Heym die negative Tendenz der metaphorischen Subjektivierung der Farben hervor. So repräsentiert in ihr Weiß einerseits Reinheit, stimmt aber, wo es einen negativen Ausdruckscharakter hat, in diesem mit demjenigen überein, auf den es bei Heym festgelegt ist:

Die Sterne *weiße Traurigkeit* verbreiten. (67, 2 Dämmerung)

Der Tote malt mit *weißer Hand*
Ein grinsend Schweigen an die Wand. (31, 5 Romanze zur Nacht)

Lasset das Lied auch des Knaben gedenken,
Seines Wahnsinns, und *weißer Brauen* und seines Hingangs . . . (89, 5 Helian)
Das wilde *Herz ward weiß* am Wald;
O dunkle Angst / Des Todes . . . (179, 1 Das Herz)
Weiße Stimmen / Irrend durch schaurige Vorhöfe . . (182, 2 Das Gewitter)
Und die *weiße Stimme* sprach zu mir: Töte dich! (196 Offbg. u. Untergang)
Verflucht ihr dunklen Gifte, / *Weißer Schlaf!* . . .
Aufflattern *weiße Vögel* am Nachtsaum
Über stürzenden Städten / Von Stahl. (181 Der Schlaf)

Rot erhält bei Heym den Ausdruckscharakter des Drohenden und Katastrophischen. Als Farbe von Blut und Feuer steht es metaphorisch für gewaltsamen Untergang. Die Subjektivierung der Farbe in ihrer expressiven Funktion zeigt sich auch hier in der Ausschließung aller positiven Momente, die einem sinnlich wahrgenommenen Rot anhaften können, in der negativen Bedeutung, auf die sie festgelegt wird. Während Goethe von der Wirkung dieser Farbe sagt, sie gebe »einen Eindruck sowohl von Ernst und Würde als von Huld und Anmut«[33]), hat sie bei Heym fast ausschließlich den Charakter jenes tödlichen Ernstes, den Goethe objektiv an ihr als einen ihrer verschiedenen, variierenden Charaktere bezeichnet und durch eine Beobachtung veranschaulicht, deren emphatische Beschreibung genau den Sinn trifft, in welchem Heym Rot als Farbmetapher gebraucht: »Das Purpurglas zeigt eine wohlerleuchtete Landschaft in furchtbarem Lichte. So müßte der Farbeton über Erd' und Himmel am Tage des Gerichts ausgebreitet sein.«[34]) Die vorwaltende Tendenz, den Ausdruckscharakter von Rot, goethesch gesprochen: »ins Minus zu ziehen«, ihm die Bedeutung des »Furchtbaren« zu verleihen, und die damit gegebene metaphorische Affinität dieser Farbmetapher zu denen des Grauens und Entsetzens, zu Schwarz und Weiß, die fast ebenso häufig und in Verbindung mit Rot vorkommen, lassen in der Dichtung Heyms die ganze gegenständliche Welt im phantasmagorischen Licht des Goetheschen Purpurglases erscheinen, im Licht jenes »Endes eines Welttags«, von dem Heyms Tagebuch spricht (s. o. S. 199). Auf diesen »Farbeton über Erd' und Himmel am Tage des Gerichts«, in welchem Heym seine Bilder des Weltbrandes und des Untergangschaos in 'Der Krieg', in 'Der Gott der Stadt' usw. malt, ist Rot überall festgelegt, wo Heym es in expressiver metaphorischer Funktion verwendet. Aus einer Fülle von Bildern, an denen sie abzulesen ist, nur diese:

So klappern wir in Nessel, Dorn und Klette
Durch wilder Himmel *schreckliche Devisen,*
Die uns bedrohn mit den gezackten Flammen,
Mit großer Hieroglyphen *roter Schrift.* (98, 1 f. Die Irren III)

---

[33]) Goethe l. c. S. 296 Nr. 796.
[34]) ibd. Nr. 798.

Mit Türmen schwankend *im roten Bangen*
Stiegen die Städte mit Dächern und Hörnerschall
Mit den Straßen hinauf, die gen Himmel sprangen. (196, 1 Heroische Landschaft)
Und jede Nacht ist *blutigrot und dunkel* . . . (110, 1 Der Winter)
Die Plätze sind *rot und tot.* (194, 3 Die Nacht)
Ein *roter Turm* nur flackert in den Raum.
Ein Feuer braust und wirft den *Schein von Blut*
Wie einen Keil auf schwarzer Köpfe Schaum . . .
In meinen Achseln *rotes Feuer* hängt. (93 Die Stadt der Qual)
. . . Daß ich die Lider senke
Und wie ein Schiff auf *roten Finsternissen* . . .
In leere Weiten treibe und den Tod,
Den Vögeln gleich, die unter großem Fittich
Verbergen hoch ein *böses Morgenrot.* (152, 5 f. Gewölke gleich . . .)
Tief unten brennt ein Licht, ein *rotes Mal,*
Am schwarzen Leib der Nacht, wo bodenlos
Die Tiefe sinkt . . . (63, 1 Die Schläfer)
Tief in dem Wald ein See, der *purpurrot*
Wie eines Toten dunkles Auge glast. (177, 4 Der Wald)

Auch bei Trakl haben Rot, Purpurn, Scharlach einen vorwiegend negativen Ausdruckscharakter, die Bedeutung von Untergang, Todesgrauen, Gewalt, bisweilen auch die des Abstoßenden. Das gilt nahezu uneingeschränkt für die Farbmetapher Rot. Schon in dem frühen Sonett 'Verfall', das die gesammelten Dichtungen Trakls einleitet und keimhaft Motive und Bilder enthält, die sich in späteren Gedichten entfalten, steht »der *rote Wein* an rostigen Gittern« in metaphorischem Zusammenhang mit Verfall und Tod. Für die metaphorische Funktion von Rot bei Trakl sind folgende Bilder besonders bezeichnend:

O die *roten Abendstunden!*
Flimmernd schwankt am offenen Fenster
Weinlaub wirr ins Blau gewunden,
Drinnen nisten *Angstgespenster.* (19, 1 Der Gewitterabend)
Durchs Fenster *klirrt* der *rote Abendwind;*
Ein *schwarzer Engel* tritt daraus hervor. (82, 4 Im Dorf)
. . . Und sie starrt von *Schmerz* geschüttelt.
Röte träufelt durch das Dunkel. (43, 2 Die junge Magd)
Und ein Kanal speit plötzlich feistes Blut . . .
Und langsam *kriecht die Röte* durch die Flut. (59, 4 Vorstadt im Föhn)
Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen:
Hier Evas Schatten, Jagd und *rotes Geld.* (71 Menschheit)
Ein *roter Wolf,* den ein Engel würgt. (152 Winternacht)
(Vgl. dazu: *Wilde Wölfe* brachen durchs Tor. 199, 3 Im Osten)
O! Ihr *ehernen Zeiten* / Begraben dort *im Abendrot.* (179, 2 Das Herz)
Mutter muß ums Kindlein zagen;
Rot ertönt im Schacht *das Erz,*
Wollust, Tränen, steinern *Schmerz,*
Der *Titanen* dunkle Sagen. (192, 4 Klage)

Einbrach ein *roter Schatten* mit flammendem Schwert in das Haus,
floh mit schneeiger Stirne. O *bitterer Tod.* (195 Offenbg. u. Untergang)

Seit dem Gedichtzyklus 'Drei Blicke in einen Opal' steht statt Rot meist Purpurn, das in der Farbensprache Trakls neben Blau eine hervorragende Rolle spielt. Schon der Wechsel der Farbbezeichnung scheint das positive Bedeutungsmoment des »Würdevollen« und »Prächtigen« (Goethe) herbeizuziehen, das ihr auch in einigen Bildern, allerdings nicht völlig eindeutig, zukommt:

Er wahrlich liebte die Sonne, die *purpurn* den Hügel *hinabstieg* . . .
(115, 1 Kaspar Hauser Lied)
Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,
Die *voll purpurner Trauben* hängt,
Und du regst die Arme schöner im Blau. (97, 3 An den Knaben Elis)
O der Wald, der leise die braunen Augen senkt,
Da aus des Einsamen knöchernen Händen
Der *Purpur seiner verzückten Tage* hinsinkt. (79, 5 Nähe des Todes)
Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel,
Wenn er staunend Arme und Beine bewegt,
Und in *purpurnen Höhlen* stille die Augen rollen. (87, 4 Helian)

Die Zahl der Bilder, in denen Purpurn eine negative Bedeutung hat, überwiegt jedoch bei weitem. Charakteristisch dafür sind Verbindungen wie: *purpurne Seuche* (133, 2), *die purpurnen Male der Schwermut* (172, 1), *die purpurnen Flüche des Hungers* (176, 1), *die purpurnen Martern* (178, 1), *purpurne Flamme der Wollust* (130 f.). Die metaphorische Bedeutung, die Rot hatte, bleibt demnach in derjenigen von Purpurn erhalten. Wenn es in 'Offenbarung und Untergang' heißt: ». . . und ich verbarg in *purpurnen Linnen* schweigend das Haupt«, so weist das Bild der *purpurnen Linnen* zurück auf das der *Fieberlinnen des Jünglings* in 'Helian' und auf die Metapher der *blutbefleckten* und *blutigen Linnen* für Abendwolken in früheren Gedichten[35]). Dieselbe metaphorische Analogie besteht zwischen *purpurnem Nachtwind*[36]) und *rotem Abendwind*[37]), zwischen *Purpurschnecken . . . speien Blut* (73, 2) und *ein Kanal speit plötzlich feistes Blut* . . . (59, 4). Im Unterschied zu den Farbmetaphern Heyms sind diejenigen Trakls oft schwer und nur durch immanente Bildvergleiche zu entziffern, weil ihre negative Bedeutung häufig mit ihrer positiven paradox ineinsgesetzt ist. In den Versen:

. . . Die feuchte Stirn beugt kalt und bleich
Sich über Unrat, drin die Ratte wühlt,
Vom *Scharlachglanz der Sterne* lau umspült . . . (120, 3 Die Verfluchten)

---

[35]) Offenbarung und Untergang S. 198, Z. 4 – Helian 88, 7 – 72, 2 u. 51, 4 – 45, 2.
[36]) 90, 3 u. 161, Z. 26.
[37]) 82, 4.

hat »Scharlachglanz der Sterne« in Übereinstimmung mit dem metaphorischen Charakter von Scharlach in »Fahnen von *Scharlach,* Lachen, Wahnsinn, Trompeten« (70, 2) und »Ein Nest von *scharlachfarbnen Schlangen* bäumt/ Sich träg in ihrem aufgewühlten Schoß« (120, 1) eindeutig negative Bedeutung. Dem steht in der Hymne 'An einen Frühverstorbenen' das positive Bild gegenüber: »O, die purpurne Süße der Sterne.« (135, 1) In der Schlußstrophe von 'Siebengesang des Todes' (142, 2) aber hat Purpurn in Verbindung mit dem Bild der Sterne den ambivalenten Sinn sowohl von Versöhnung wie von Untergang:

Auf schwärzlichem Kahn fuhr jener schimmernde Ströme hinab,
Purpurner Sterne voll, und es sank
Friedlich das ergrünte Gezweig auf ihn,
Mohn aus silberner Wolke.

Die vorwiegend negative metaphorische Funktion von Purpurn in der Farbensprache Trakls, analog derjenigen von Rot bei Heym, geht aus folgenden Bildern deutlich hervor:

Purpurn zerbrach der Gesegneten Mund. (101, 2 Stundenlied)
Weh, der Gebärenden Schrei. Mit schwarzem Flügel
Rührt die Knabenschläfe die Nacht,
Schnee, der leise aus *purpurner Wolke* sinkt. (138, 5 Geburt)
Purpurner Nachttau und es erlöschen rings die Sterne.
(149, 1 Frühling der Seele)
Weh, des Abends am Fenster, da aus *purpurnen Blumen,* ein gräulich
Gerippe, der Tod trat. (158 Traum und Umnachtung)
O die strahlenden Engel, die der *purpurne Nachtwind* zerstreute. (161 ibd.)
. . . und aus *purpurnen Masken* sahen schweigend sich die leidenden Menschen an.
(163 ibd.)

Purpurn brachen Mund und Lüge
In verfallner Kammer kühl; . . . (193, 2 Nachtgesang)
Den wilden Orgeln des Wintersturms
Gleicht des Volkes finstrer Zorn,
Die *purpurne Woge der Schlacht,*
Entlaubter Sterne. (199, 1 Im Osten)

Bei Heym verwandeln sich auch die weniger häufig gebrauchten Farbbezeichnungen in expressive Farbmetaphern, indem sie auf einen bestimmten negativen Ausdruckscharakter festgelegt werden:

Gelb, von dessen »heiterer, munterer, sanft reizender Eigenschaft« Goethe spricht[38]), nimmt bei Heym den Ausdruckscharakter des Unheilvollen, Verderbenbringenden oder Angsterregenden an, und zwar wiederum durch Ausschluß der positiven Momente seines variierenden sinnlichen Erscheinungscharakters und durch seine Fixierung an ein negatives Moment, das Goethe auch am Phänomen Gelb, ähnlich wie an dem von Rot,

[38]) Goethe l. c. S. 291 Nr. 766.

als objektiv mögliches bezeichnet, wenn er sagt, daß diese Farbe eine sehr unangenehme Wirkung mache, »wenn sie beschmutzt oder einigermaßen ins Minus gezogen wird«[39]). Analog zu Goethes Bemerkungen über die Minusseite von Gelb in der Farbe des Schwefels und an »unreinen und unedlen Oberflächen, wie dem gemeinen Tuch«, findet sich bei Heym:

Aber das Licht lag *schweflicht* über der Stufen Fall
(196, 1 Heroische Landschaft)
Zwei kamen vorbei in *gelben Mänteln.* (92, 3 Die Städte)
Der Wintermorgen dämmert spät herauf,
Sein *gelber Turban* hebt sich auf den Rand . . . (37, 1 Die Heimat der Toten I)

Den gleichen metaphorischen Charakter des Unheilvollen oder Angsterregenden hat Gelb in folgenden Bildern:

Wir trafen uns in Wald und *bösem Sterne,*
Da *des Saturns gelbhaariger Fittich* flog . . . (160, 6 Ein Herbstabend)
Schlaft, schlaft. Des Gottes dunkler Mund, er streift
Euch herbstlich kühl, wie kalter Gräber Wind,
Darauf *des falschen Kusses Blume* reift,
Wie Meltau giftig, *gelb wie Hyazinth.* (121, 2 Das Infernalische Abendmahl)
. . . Aus warmer Nacht
Trüber Frost. Und unten rufen die Hörner
Wandelnder Wächter über der *gelben Stadt.* (130, 3 Der Garten)
Die niedre Mitternacht ist *regengelb* . . . (139, 1 Die Nacht I)
Das Fieber kriecht in ihren Lagern um,
Langsam, ein großer, *gelblicher Polyp.* (61, 2 Das Fieberspital II)
Wie *gelbe Schlangen* auf verrufenen Stätten,
So wiegt ihr fahles Haupt, von Nacht bedeckt. (97, 3 Die Irren II)
Und *gelbe Seuchen* blies ich über mich. (93, 5 Die Stadt der Qual)
Sie wandern an dem Strom, der schwarz und breit
Wie ein *Reptil,* den Rücken *gelb gefleckt* . . . (18, 5 Die Dämonen der Städte)
Spitzköpfig kommt er über die Dächer hoch
Und schleppt seine *gelben Haare* nach,
Der Zauberer . . . (87, 1 Spitzköpfig kommt er . . .)

Denselben negativen metaphorischen Charakter hat Gelb häufig auch bei Trakl:

Der Mädchen *gelbe Haare* wehen . . .
. . . . . .
In *gelben Dünsten* Fliegen summen. (23, 1 u. 2 Im roten Laubwerk . . .)
O die Nähe des Todes. In steinerner Mauer
Neigte sich ein *gelbes Haupt,* schweigend das Kind,
Da in jenem März der Mond verfiel. (106, 5 Sebastian im Traum)
Leise rollen *vergilbte Monde*
Über die Fieberlinnen des Jünglings,
Eh dem Schweigen des Winters folgt. (88, 7 Helian)
Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln.
Würmer tropfen von ihren *vergilbten Lidern.* (65 Psalm)

[39]) ibd. S. 299 Nr. 770.

Und sie gleichet einem Schatten.
Ihre *gelben Haare* flattern
Und im Hofe schrein die Ratten. (42, 2 Die junge Magd)
Verwestes gleitend durch die morsche Stube;
Schatten an *gelben Tapeten;* . . . (80, 1 Amen)

Grün nimmt bei Heym den metaphorischen Charakter des Leeren, Kalten, Subjektfremden an. Die Tendenz der expressiven Farbensprache, den sensuellen Charakter einer Farbe »ins Minus zu ziehen«, ihm ein negatives Ausdrucksmoment aufzuladen, wird hier besonders deutlich. Vom reinen Grün, in dessen Mischung die polaren Grundfarben Blau und Gelb sich im Gleichgewicht halten, findet nach Goethe unser Auge eine »reale Befriedigung«, Auge und Gemüt »ruhen« auf dem Gemischten »wie auf einem Einfachen«: »Man will nicht weiter und man kann nicht weiter.«[40]) In Goethes Charakterisierung der sinnlich-sittlichen Wirkung von Grün geschieht daher keines negativen Moments Erwähnung, das dieser Farbe, bei ausgewogenem Mischungsverhältnis ihrer Mutterfarben, eignete. Um so subjektiver stellt sich der »Minus«-Charakter dar, mit dem die Farbe der »Ruhe« und »realen Befriedigung« bei Heym beliehen wird. Sie erhält ihn auf zweierlei Weise:

1. In einer Reihe von Bildern verwandelt sich die Farbbezeichnung »grün« durch den Sinnzusammenhang in eine Metapher für eisige, gläserne Leere, für die Kälte einer undurchdringlich starren und zugleich ausgehöhlten Objektwelt gegenüber dem isolierten lebendigen Subjekt:

Er schaut hinauf zur *grünen Himmelsglocke,*
Wo lautlos ziehn die Meteore weit. (17, 5 Die Vorstadt)
Ganz grün bin ich innen. Ich schwinde hinaus
Wie ein *gläserner Luftballon.* (87, 3 Spitzköpfig kommt er . . .)
Die Sterne, die dem *Grün der Nacht* entsteigen,
Beginnen *frierend* ihren Wandergang. (46, 5 Gegen Norden)
Im *grünen Himmel,* der manchmal *knallt*
Vor Frost im rostigen Westen . . .
. . . stehen sie plötzlich, frierend und kalt . . .
Wie ein armes Volk, das vor Kälte schreit. (112 Die neuen Häuser)
Der Himmel Thraziens glänzt im *Abendgrün,*
Ein Silberleuchter seinem *Sterbeschrei.* (108, 2 Der sterbende Faun)

Der Ausdruckscharakter dieser Farbmetapher wird dadurch akzentuiert, daß sie mehrfach in den eigentümlich pointierten Schlußstrophen Heyms auftritt, in denen sich das Gedichtganze zusammenfaßt und zugleich über sich hinausweist. Das verleiht ihr eine besondere Rolle im Verhältnis zu den Farbmetaphern Weiß, Schwarz, Rot, Gelb: einerseits ist sie, als Metapher für Leere und Kälte, wie jene mit dem Affekt des Grauens, hier des spezifischen eines horror vacui, besetzt – andererseits repräsentiert sie, im Unter-

[40]) Goethe l. c. S. 297 Nr. 802.

schied zum dynamischen Moment des Drohenden und Gewaltsamen in jenen, das Negative am Gegenpol der Erstarrung.

2. In einer anderen Gruppe von Bildern behält Grün zwar den Charakter der Ruhe, von dem Goethe spricht, wird jedoch ebenfalls dadurch ins »Minus« gezogen, daß diese Ruhe nicht die einer »realen Befriedigung« ist, sondern im Gegenteil die tote Ruhe eines subjektfremden Seins, Ruhe »an sich«, nicht »für uns«, zauberhafte oder gespenstige Stille, von der das lebendige Subjekt ausgeschlossen bleibt oder in die es als totes, naturgleiches eingeht:

Und große Kähne in der Sommerstille
Zu *grüner Hügel toten Schatten* treiben. (184, 5 Frühjahr)
Über der *grünen Ruhe der toten Fluren,*
Die so einsam sang ihre Traurigkeit ... (127, 4 Die Tänzerin in der Gemme)
Ein hohler Baum, vom Donner einst gespaltet
Vergeßner Zeit. Doch *grünt noch* sein Geäst. (143,3 Aus grüner Waldnacht)
Ein stiller Wald. Ein *blasses Königreich*
Mit grünen Schluchten voll und Dorngerank ...
Tief in dem Wald ein See, der purpurrot
Wie eines Toten dunkles Auge glast. (177, 1 u. 4 Der Wald)
Wilder kommt der Abend über die *hallenden Öden,*
Schweigsame Wasser fallen *in grüner Schlucht.* (131, 4 Pilatus)
Ein Stein, der tief im *grünen Brunnen* liegt. (44, 1 Die Ruhigen)
. . . . . da sie das Meer verschlingt,
Darinnen sie zur *grünen Tiefe* sinkt,
im Arm der feisten Kraken *auszuruhn.* (22, 1 Die Tote im Wasser)

In beiden Bildgruppen wird die Farbbezeichnung »grün« zur expressiven Farbmetapher, indem der unmittelbare sinnliche Charakter der Farbe sich verfremdet, die Positivität, die er in der Farbenlehre Goethes hat, verliert und einen negativen Ausdruck annimmt. Die metaphorische Bedeutung des Leeren, Kalten und Subjektfremden kommt mit Goethes Satz: »Man kann nicht weiter, und man will nicht weiter« paradox überein, insofern sie das, was Goethe mit dieser Umschreibung als ein Positives am Farbcharakter des Grünen bezeichnet, ins Negative wendet. Grün erhält bei Heym den Ausdruckscharakter des »Nichtweiter-könnens« im Sinne der Ohnmacht des Subjekts gegenüber der Kälte und Ruhe einer ihm fremden Realität.

Trakl verwendet Grün, ähnlich wie Purpurn, in doppelter metaphorischer Funktion. In positiver Bedeutung hat es die Aura des Friedens, der Ruhe im Sinne von Versöhnung:

... So *geistlich ergrünen*
Die Eichen über den vergessenen Pfaden der Toten,
Die goldene Wolke über dem Weiher. (191 In Hellbrunn)
Mit friedlicher Gebärde winkt das Grün. (28, 4 Der Spaziergang)
Er wahrlich liebte ... / ... *die Freude des Grüns.* (115, 1 Kaspar-Hauser-Lied)

In negativer Bedeutung hat es den Charakter des Angst- und Ekelerregenden, von Verfall:

Vom[40a]) lauen Himmel Spatzen stürzen
In *grüne Löcher voll Verwesung.* (23, 4 Im roten Laubwerk . . .)
Im grünen Tümpel glüht Verwesung.
Die Fische stehen still. (30, 3 Kleines Konzert)
Saum und Schwärze des Walds, *Abendängste im Grün;* (101, 2 Stundenlied)
. . . Hunger, der *grüne Augen* zerbricht. (133, 2 An die Verstummten)
Seele sang den Tod, die *grüne Verwesung des Fleisches* . . .
(135, 3 An einen Frühverstorbenen)

Charakteristisch für Trakl ist aber auch die Verwendung von Grün in ambivalenter Bedeutung, d. h. in einem Sinnzusammenhang, der die Extreme, in die sich sein metaphorischer Charakter polarisiert, nicht auseinanderhält, sondern ineinander übergehen läßt:

Hell Grünes blüht und *anderes verwest*
Und Kröten schliefen durch den jungen Lauch. (25, 3 Heiterer Frühling)
Aufflattern Krähen um ein ekles Mahl
Und *deine Stirne tost durchs sanfte Grün.* (28, 1 Der Spaziergang)
Balde an verfallener Mauer blühen
Die Veilchen,
Ergrünt so stille die Schläfe des *Einsamen.* (111, 3 Im Frühling)
Schön: o Schwermut und purpurnes Lachen.
Abend und die *dunklen Düfte des Grüns*
Kühlen mit Schauern die glühende Stirne uns. (112, 2 Abend in Lans)
Über ein Träumendes neigt sich gerne *grünes Gezweig,*
Kreuz und Abend; (114, 2/3 Hohenburg)
Unter feuchtem Abendgezweig
Sank in Schauern die Stirne den Liebenden.
O das *grünende Kreuz.* In dunklem Gespräch
Erkannten sich Mann und Weib. (151, 1/2 Im Dunkel)

Blau hat bei Heym als einzige Farbe einen vorwiegend positiven Ausdruckscharakter. In dieser metaphorischen Funktion erscheint auch sie subjektiviert, und zwar in extremem Maße, gemessen an der phänomenologischen Beschreibung, die Goethe von ihr gibt: »Sie ist als Farbe eine Energie; allein sie steht auf der negativen Seite . . . Das Blaue gibt uns ein Gefühl von Kälte, so wie es uns auch an Schatten erinnert . . . Blaues Glas zeigt die Gegenstände im traurigen Licht«, und Blau führe »immer etwas Dunkles mit sich«[41]). Bei Heym hingegen ist die Farbmetapher Blau, wo sie in positiver Funktion gebraucht wird, aufs emphatischste mit dem Gefühl des Erhabenen besetzt und ist *das Blaue, die Bläue* mit Glut und Glanz identisch:

[40a]) »Von« in S offensichtlicher Druckfehler, R und H haben »Vom«.
[41]) Goethe l. c. S. 294 Nr. 779, Nr. 782, Nr. 784 u. Nr. 778.

... Werden wir Vögel werden,
Im Stolze des Blauen, im Zorne der Meere weit? (78, 4 Die Morgue)
Wir, Ikariden, die mit weißen Schwingen
Im blauen Sturm des Lichtes einst gebraust ... (80, 4 ibd.)
Und aller Inseln windig bunte Stirnen
Hören noch immer deinen Sang, o Meer,
Wenn unter *deines Gottes blauem Zürnen*
Du brausend bäumst um Stein und Höhlen her... (174, 6 An das Meer)
An den Feldern verwächst,
Wo der Wind steht, trunken vom Korn,
Hoher Dorn, hoch und krank
Gegen das Himmelsblau. (123, 4 Deine Wimpern, die langen)
... Baden in Herbsteslicht
Am Ufer des blauen Tags. (123, 6 ibd.)
Doch von der Pappel,
Die ragt im *Ewigen Blauen,*
Fällt schon ein braunes Blatt,
Ruht auf dem Nacken dir aus. (124, 6 ibd.)
Die toten Augen. »Oh, wo ist er, wie
Ist denn der Himmel? Und *wie ist sein Blau?*
O Blau, was bist du? ...« (20, 2 Der Blinde)

Der expressive Charakter, mit welchem Blau in solchen Bildern auftritt, ist der eines »maßlosen Entrücktseins«[42]), eines rauschhaften Überfliegens aller Erfahrungsgrenzen, wie die Verbindungen anzeigen, die Blau hier eingeht mit Zürnen, Stürmen, Rasen, Brausen, mit dem Hohen, Weiten, Fernen, mit dem Göttlichen, Ewigen. Es vertritt ein Absolutes, das alle Vorstellung übersteigt, ein zum Idol gesteigertes Ideal, das aller Vermittlung mit dem Leben entrückt ist: vor dem Gesang des Meeres unter seines »Gottes blauem Zürnen«, vor dem »ewigen Meer«, das »wie ein Gott so rein«, vergleicht sich der Dichter, der es grüßt, nur einem »Horaruf, der schnell verhallt«. Das positive Moment, das Goethe am Charakter des Blauen notiert, wenn er sagt, daß wir das Blaue gern ansehen, »weil es uns nach sich zieht« wie ein vor uns fliehender angenehmer Gegenstand, den wir verfolgen, ebenso die »sonderbare und fast unaussprechliche Wirkung« und »Energie«, die er an ihm gewahrt[43]), erscheint in der positiven metaphorischen Funktion des Blauen bei Heym ins Ungeheure gesteigert. Die Intensität dieser affektiven Besetzung entspricht der extremen Spannung zwischen einer von Widersprüchen zerrissenen Welt und der Idee von deren Versöhnung. Sie schließt jene mittlere, zwischen dem »Ideal« und dem »Leben« Versöhnung stiftende Sphäre des schönen Scheins aus, von der das Gedicht Schillers sagt:

Lieblich wie der Iris Farbenfeuer
Auf der Donnerwolke duft'gem Tau

[42]) vgl. o. S. 201 und Anm. 7.
[43]) Goethe l. c. S. 294 Nr. 779.

Schimmert durch der Wehmut düstern Schleier
Hier *der Ruhe heitres Blau*[44]).

Gerade durch die Bedeutung des unendlich fernen, ins Maßlose gesteigerten Ideals, eines unerreichbaren, alle Erfahrungsgrenzen übersteigenden Absoluten, die Heym dieser Farbmetapher verleiht, schlägt jedoch ihr positiver Ausdruckscharakter ins Negative um. Das Ewige, Göttliche, auf das sie zielt, erscheint dann in seinem unermeßlichen Abstand zur Wirklichkeit als ein Außermenschliches im äußersten Widerspruch zum lebendigen Subjekt – dessen Auflösung aber, Wahnsinn oder Tod, als die einzige Form seiner »Entrückung«. Analog zum Bild der welkenden Pappel, »die ragt im Ewigen Blauen«, läßt Heym die Irren sagen:

Und wie reife Blumen stehn wir und ragen
In das fröhliche Licht voller Bläue hinein. (182, 1 Die Irren)

Oder die Toten in 'Die Morgue':

Und *der Verwesung blauer Glorienschein*
entzündet sich auf unserm Angesicht. (80, 4 Die Morgue)

Genau ins Negative verkehrt sich die positive metaphorische Bedeutung von Blau, wenn das sich ihm assoziierende *Ewig* den Sinn einer toten Ewigkeit, von Leere, annimmt:

Unendliche Orgeln brausen in tausend Röhren,
Alle Engel schreien in ihren Pfeifen
Über die Türme hinaus, die gewaltig schweifen
In *ewiger Räume verblauende Leere.* (134, 2 Hymne)

Das Positive im Ausdruckscharakter von Blau stellt sich demnach als ein negativ Positives dar. Hierauf beruht sowohl die ambivalente, hier positive, dort negative Verwendung dieser Farbmetapher bei Heym, im Unterschied zu allen übrigen, als auch der doppeldeutige Sinn, der ihr manchmal anhaftet. Sie kann das »Ewige« als absolute Erfüllung, aber auch als absolutes Erlöschen des Lebens repräsentieren, Erhebung sowohl wie Versinken, Licht sowohl wie Dunkel. Ins Negative tendiert ihr Ausdruckscharakter in folgenden Bildern:

Wie eine Lilie durch das Dunkel brennt,
So brennt sein weißer Kopf in Weihrauchs Lauge
Und *blauer Finsternis.* (170, 1 Savonarola)
Fern ruht des Meeres Platte *wie ein Stein*
Im blauen Ost. (46, 3 Gegen Norden)
Auf ihrem Schlummer kreist der *blaue Mond,*
Der wie ein Vogel durch die Säle fliegt. (95, 6 Die Irren I)
Und unsrer Schlangenadern *blaues Gift*
Zieht krampfhaft sich in unserm Kopf zusammen. (98, 2 Die Irren III)

---

[44]) Schiller, Das Ideal und das Leben, 13. Strophe.

In großen Wäldern, unter Riesenbäumen,
Darunter *ewig blaues Dunkel* ruht,
Dort schlafen Städte in verborgnen Träumen . . . (151, 1 Die Städte im Walde)
Da stürzt sie Hermes, der die Nacht erschüttert
Mit starkem Flug, ein *bläulicher Komet,*
Den Grund herab . . . (67, 2 Schwarze Visionen II)

Die gleiche Polarisierung des metaphorischen Charakters von Blau in ein positives und negatives Extrem begegnet in der Farbensprache Trakls. Auch in ihr hat es einerseits die Bedeutung des Göttlichen, Ewigen, Reinen:

Gottes blauer Odem weht
In den Gartensaal herein,
Heiter ein. (20, 1 Geistliches Lied)
Und in *heiliger Bläue* läuten leuchtende Schritte fort. (104, 4 Kindheit)
Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel
Den Schauenden, das *Heilige blauer Blumen* . . . (110, 3 Ruh u. Schweigen)
Ein *blauer Augenblick* ist nur mehr *Seele.* (104, 3 Kindheit)
Ein *reines Blau* tritt aus verfallner Hülle [44a]); (123, 1 Der Herbst des Einsamen)
Zürnender Magier,
Dem unter flammendem Mantel der *blaue Panzer* des Kriegers klirrt.
(132 Karl Kraus)
Anschaut aus *blauen Augen*
Kristallne *Kindheit;* (185, 2 Die Heimkehr)
Blaue Kühle
Odmet das nächtige Tal,
Glaube, Hoffnung! (185, 3 ibd.)
. . . und es hob sich der *blaue Schatten des Knaben strahlend*
im Dunkel, sanfter Gesang; (197, 2 Offenbarung und Untergang)

Andererseits steht Blau bei Trakl als Metapher gerade für Vergänglichkeit, für Leiden, Todverfallenheit, »Hinsterben«, und in dieser Funktion spielt es eine bedeutendere Rolle als alle anderen Farbmetaphern, stellt es geradezu ein Spezifikum der Traklschen Farbensprache dar. Auch dieser metaphorische Charakter ist wie der von Rot und Purpurn bereits in dem frühen Gedicht 'Verfall' angelegt:

Indes *wie blasser Kinder Todesreigen* . . .
Im Wind sich fröstelnd *blaue Astern* neigen. (13, 4)

An Bildern, die wie vorgeprägt sich wiederholen, tritt er deutlich hervor. So steht Blau in dem häufig wiederkehrenden Bild des *blauen Wilds* oder *blauen Tiers* als Metapher für kreatürliche Todverfallenheit, in dem der *feuchten Bläue,* der *bläulichen Wasser,* des *blauen Teichs, blauen Quells* usw. als Metapher für Vergehen, in dem des *blauen Abends, blauen Abendwinds, blauen Nachtwinds* als Metapher für Hinsterben. Aus der Vielzahl verwandter Bilder, die hierher gehören, seien nur einige ausgewählt, in denen dieser nega-

[44a]) R 121 hat »verfallener«.

tive Ausdruckscharakter von Blau entschieden zur Geltung kommt oder sich nur als identischer abwandelt:

Blau ist auch *der Abend;*
Die Stunde unseres Absterbens, Azraels Schatten . . . (80, 3 Amen)
Kranke kreischen im Spitale.
Bläulich schwirrt der Nacht Gefieder. (19, 4 Der Gewitterabend)
In blauen Schauern kam vom Hügel *der Nachtwind,*
die *dunkle Klage* der Mutter, *hinsterbend wieder* und ich
sah die schwarze Hölle in meinem Herzen; (194 Offenbarung und Untergang)
. . . und es *ängstigt* in schwarzer Windesstille
die blaue Klage des Wildbachs. (196 ibd.)
Es rauscht *die Klage* das herbstliche Rohr,
Der *blaue Teich,*
Hinsterbend unter grünenden Bäumen . . . (146, 1 Passion)
Bläue, die Todesklagen der Mütter. (175, 2 Vorhölle)
Schnee fiel, und *blaue Finsternis* erfüllte das Haus. (162 Traum und Umnachtung)
Am *Abend* säumt die *Pest* ihr *blau Gewand* . . . (119, 4 Die Verfluchten)
Ein *blaues Tier* will sich vorm Tod verneigen
Und grauenvoll verfällt ein leer Gewand. (66, 2 Verwandlung)

Ähnlich wie mit dem metaphorischen Doppelcharakter von Purpurn und Grün ist mit demjenigen von Blau die Möglichkeit gegeben, diese Farbmetapher in dreifacher metaphorischer Funktion zu verwenden: negativ, positiv und ambivalent. Auf dieser Mehrdeutigkeit von Farbmetaphern beruhen die Differenziertheit und der Spannungsreichtum der Traklschen Farbensprache. Häufig gebraucht Trakl in einem und demselben Gedicht mehrfach die gleiche Farbmetapher, aber in verschiedener metaphorischer Funktion. Das vierte Gedicht des Zyklus 'Helian' beginnt:

Ein erhabenes Schicksal sinnt den Kidron hinab,
Wo die Zeder, ein weiches Geschöpf,
Sich unter den *blauen Brauen des Vaters* entfaltet . . . (89, 1)

In Verbindung mit »Vater«, d. h. der Gottheit, ist der Ausdruckscharakter von Blau hier eindeutig positiv. Im äußersten Gegensatz dazu steht jedoch derjenige, mit dem es in der Schlußstrophe desselben Gedichtes wiederbegegnet:

Lasset das Lied auch des Knaben gedenken . . .
Des Verwesten, der bläulich die Augen aufschlägt. (89, 5)

In ähnlich mehrdeutiger und gegensätzlicher Funktion kehrt Blau in den beiden Gedichten 'Elis' (98 f.) wieder. – Für die ambivalente Bedeutung, die diese Farbmetapher bei Trakl annehmen kann, sind die Verse aus 'Sebastian im Traum' bezeichnend:

Oder wenn er an der harten Hand des Vaters
Stille den finstern Kalvarienberg hinanstieg
Und in dämmernden Felsennischen
Die blaue Gestalt des Menschen durch seine Legende ging . . . (106, 2)

Im metaphorischen Bild für Christus hat Blau hier sowohl die Bedeutung des Göttlichen, Ewigen wie die des Leidens und Sterbens, der Passion.

III.

Wie der Vergleich mit der Goetheschen Phänomenologie der Farben jeweils zeigt, ist den Charakteren der expressiven Farbmetaphern außer den Momenten der Abstraktion vom sinnlich Wahrgenommenen und der Subjektivierung der Farben ein weiteres gemeinsam: die Tendenz, den Charakter der Farbe als solcher »ins Minus zu ziehen«, ihr eine negative Bedeutung aufzuladen. Auch die in positiver metaphorischer Funktion gebrauchten Farbbezeichnungen haben die Tendenz, ins Negative umzuschlagen, oder stehen zu denen mit negativem Ausdruckscharakter in einem Kontrast, dessen Spannung offengehalten wird. Das ist der Fall in Heyms Verwendung von Grün und Blau, weit mehr noch in der Farbensprache Trakls, in der sich der metaphorische Charakter aller Farben außer Schwarz in ein positives und negatives Extrem polarisiert und in der eine Farbmetapher hier diese, dort jene Bedeutung, aber auch als einzelne, für sich, eine ambivalente Bedeutung haben kann, so daß bei Trakl auch die Farbensprache einen »hermetischen« Zug annimmt.

Vergleicht man das systematische Verfahren, zu welchem Heym und Trakl die Verwendung von Farbmetaphern entwickelten, mit der Farbensprache Rimbauds einerseits und mit derjenigen der deutschen expressionistischen Lyrik nach Heym und Trakl andererseits, so ergibt sich zweierlei: einmal daß die Grundtendenzen der Farbmetaphorik Heyms und Trakls in der Farbensprache Rimbauds bereits angelegt und aus ihr entwickelt sind, und zum anderen, daß die von Heym und Trakl systematisch entfaltete Farbmetaphorik die Farbensprache der auf sie folgenden expressionistischen Lyriker wesentlich bestimmt hat.

Daß bereits die Dichtung Rimbauds den Schritt von der impressionistischen und symbolistischen Verwendung von Farbbezeichnungen zu einer expressiven Farbensprache vollzieht, zeigt sich darin, daß sie die unterschiedenen Hauptmomente der expressionistischen Farbmetaphorik: die Verselbständigung der Farben, ihre Loslösung vom sinnlich Wahrnehmbaren, ihr Subjektivierung, d. h. Besetzung mit affektiven Bedeutungen, und auch schon die Tendenz, den Charakter einer Farbe »ins Minus zu ziehen«, vorwegnimmt, wenn auch noch nicht mit derselben systematischen Konsequenz. In der Substantivierung von Farbworten – mit Pluralbildungen, wie sie die deutsche Sprache nicht kennt – verselbständigen sich bei Rimbaud die Farben gleichsam zu Wesenheiten, deren Erscheinung an sinnlich wahrnehmbare Gegenstände nicht gebunden ist: *des blancheurs,*

noirceurs, bleuités, azurs, rousseurs, violettes[45]) usw. Die attributiv gebrauchten Farbworte haben bei Rimbaud meist keine deskriptive Funktion mehr, sondern sind mit affektiven, wenn auch noch nicht durchweg festliegenden Bedeutungen besetzt und verfremden die gegenständlichen Dinge, auf die sie bezogen werden: *schwarzer Schaum, schwarze Welle, schwarzer Fluß, schwarze Orgeln, schwarze Wölfe, schwarze Sonne, schwarze Meerpferde, blaue und schwarze Stuten, schwarze Länder, diese schwarze Erde, schwarzer Himmel, schwarze Straßen, rote Straße, weiße Straße, rote Wiesen, roter Schatten, rote Kanonen, rote Kurtisane, scharlachrote Tauben, Purpurstirnen, purpurne Dornen, rote Nacht, blaue Nacht, grüne Nacht, blaue Haare, blaues Gras, grüne Herden, violette Nebel, grüner Nebel, weißer Sonnenuntergang*[46]) u. ä. Einen ausgesprochen expressiven Charakter nehmen die Farbbezeichnungen bei Rimbaud besonders dort an, wo sie sich auf Phänomene außerhalb der Sphäre des Gesichtssinnes beziehen und es sich nicht mehr um symbolistische Synästhesien wie etwa *goldene Stimme, purpurne Düfte, rotes Lachen*[47]) usw. handelt: *schwarze Zuckungen (des tics noirs), Schwärze schrecklicher Empörungen, schwarze Zartheit, schwarzer Schlaf, der blaue Schlaf, schwarze Luft, schwarze Düfte, schwarze Unbekannte* (scil. unbekannte Freunde), *schwarze Dämonen, schwarze Gedichte, schwarze Gespenster, weißes Gespenst, weiße Visionen, weißes Phantom, weißer Schwarm unbestimmter Träume, weiße Völker, rote Stürme, roter Traum, grünliches Lächeln, die grüne Muse, blaue Teufel, blaue Unbeweglichkeiten*[48]). Auch zeigt die Farbensprache Rimbauds schon die Tendenz, Farbwerten eine feststehende metaphorische Bedeutung zu verleihen. Schwarz hat fast durchweg, Rot häufig den gleichen negativen Bedeutungscharakter wie später bei Heym und Trakl: *diese schwarze Erde* (s. o. *schwarze Welt* bei Heym, *die schwarze Erde* bei Trakl), *schwarze Länder, Schwärze schrecklicher Empörungen, schwarze Zuckungen, schwarzes Gift* (74, 2), *schwarzer Schlaf* (vgl. Trakl 152), *schwarze Luft* (vgl. Heym 80, 2), *schwarze Dämonen und schwarze Wölfe, schwarze Stuhlskelette* (72, 3) u. a.; *rote Kanonen, roter Kanonenauswurf* (60, 5), *Röte der Bomben* (86, 1), *rote Kurtisane, Purpurstirnen, purpurne Dornen, rote Stürme, rote*

---

[45]) Arthur Rimbaud, Sämtliche Gedichte, Französisch, mit deutscher Übertragung von Walther Küchler, Heidelberg 1946, Belegziffern in der Reihenfolge der Zitate: 22, 3 – 126, 5 – 132, 2 – 90, 2 u. 132, 2 – 132, 2 – 152, 5 (Die Ziffer vorm Komma bezeichnet die Seitenzahl, die Ziffer danach die Strophenzahl, vom Seitenanfang an gezählt).

[46]) Rimbaud l. c. 23, 3 – 24, I, 1 – 24, I, 2 – 29, 2 – 63, 7 – 69, 3 – 135, 8 – 193, 2 – 146, 3 – 33, 2 – 173, 7 – 287, 1 – 211, 2 – 53, 4 – 33, 3 – 103, 5 – 69, 1 – 88, 2 – 241, 3 – 125, 2 – 279, 5 – 249, 5 – 147, 3 – 133, 6 – 25, 1 – 53, 5 – 133, 8 – 135, 7 – 147, 1 – 203, 4.

[47]) Rimbaud l. c. 8 – 224 – 98, 2.

[48]) Rimbaud l. c. 96, 6 – 114 – 102, 3 – 126, 6 – 124, 8 – 168, 3 – 134, 2 – 171, 3 – 62, 2 – 119, 7 – 126, 4 – 126, 5 u. 164, 3 – 8 – 24 – 128 – 316 – 128, 7 – 52, 3 u. 126, 1 – 96, 4 – 105, 1 – 164 – 137, 1.

Quetschungen (85, 6), *roter Traum* u. a.[49]). Abgesehen von den Analogien und z. T. wörtlichen Übereinstimmungen mit solchen Bildern, die sich bei Heym und Trakl finden[50]), lassen die in der Farbensprache Rimbauds auftauchenden Gestaltungsprinzipien der expressiven Farbmetaphorik die bedeutende Wirkung erkennen, die von der Lyrik und lyrischen Prosa Rimbauds auf das dichterische Verfahren der deutschen expressionistischen Lyrik ausging und die sich auch auf deren Formensprache, Motive und Gehalte erstreckte[51]).

In dem Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«, der das geistige Fazit einer ganzen Epoche zieht, gibt Robert Musil in erzählerischer Einkleidung auch eine kritische Darstellung der künstlerischen Tendenzen des dichterischen Expressionismus[52]) und spricht davon, daß man nach 1910 »in der Kunst dem Reiz der einfachsten konstruktiven Elemente unterlag und die Geheimnisse der sichtbaren Welt anklingen hieß, indem man eine Art opti-

---

[49]) Belegziffern im Text nur für noch nicht Zitiertes.

[50]) Vgl. dazu die Belege oben auf S. 207 ff.!

[51]) Von Gedichten Heyms variieren: '*Ophelia*' Rimbauds '*Ophélie*', '*Der Schläfer im Walde*' und '*Nach der Schlacht*' Rimbauds '*Le dormeur du val*', '*Der Galgenberg*' Rimbauds '*Le bal des pendus*', '*Die Stadt der Qual*' und '*Sehnsucht nach Paris*' Rimbauds '*Paris se repeuple*' (die Bildformel *Stadt der Qual,* die bei Heym, van Hoddis und Joh. R. Becher begegnet, dürfte auf den Rimbaud-Vers aus '*Paris se repeuple*' zurückgehen: *O cité douloureuse, o cité quasi morte . . .*). Das Verhältnis Heyms zu Rimbaud verdiente eine eingehendere Untersuchung, die den mannigfachen gehaltlichen, motivischen und sprachlich-stilistischen Beziehungen zwischen Rimbaud und Heym nachginge (Andeutungen bei Greulich l. c. S. 126f.). An dichterischen Phänomenen und sprachlich-stilistischen Zügen, die der Lyrik Heyms eigentümlich sind, finden sich bei Rimbaud u. a. vorgebildet: die Einbeziehung des Abstoßenden und Grauenhaften in die ästhetische Gestaltung, das Groteske, das dämonisierte Mondbild, die Aneinanderreihung dichterischer Bilder in weitgespannten vielstrophigen Gedichtformen, der intermittierende, Satz- und Wortzusammenhänge zerhackende Rhythmus, die Bevorzugung von Pluralbildungen. – Über das Verhältnis Trakls zu Rimbaud vgl. Adolf Meschendörfer, Trakl und Rimbaud, Siebenbürgische Zeitschrift 'Klingsor', 2. Jahr, H. 3, März 1925 – Zur Wirkung des sprachlich-stilistischen Ausdrucks Rimbauds auf den deutschen literarischen Expressionismus, in diesem Fall auf den frühen Brecht, vgl. Bert Brecht, Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen, Versuche 27/32, Berlin 1953, S. 143. – Vgl. in diesem Zusammenhang ferner das Gedicht 'Rimbaud' in Joh. R. Bechers Gedichtsammlung 'Verfall und Triumph', Berlin 1914, Bd. 1, S. 147 sowie die Rimbaud-Übertragungen und -Ausgaben von Alfred Wolfenstein und Paul Zech. – Zur Vorwegnahme expressionistischer Gestaltungsprinzipien durch Rimbaud vgl. a. Helmuth Reitz, Impressionistische und expressionistische Stilmittel bei Arthur Rimbaud, Diss. München 1937 (Marquartstein im Chiemgau 1937) und Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1956, Kap. III 'Rimbaud', über die Farben bei Rimbaud S. 61f.

[52]) Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Hamburg 1952, 117. Kapitel, S. 1561–1573.

sches Alphabet aufsagte«[53]), in welchem Schwarz zur »Sinnfarbe« der Welt wurde [54]) und Dunkelrot die Bedeutung der »Seelenfarbe« erhielt[55]). Die »Chemie der Worte«, von der Musil im gleichen Zusammenhang spricht[56]), weist auf Rimbauds 'Alchimie du verbe'[57]) zurück. In der Tat wurde die um 1910 von Heym und Trakl aus der Farbensprache Rimbauds entwickelte und gewissermaßen systematisch ausgebildete expressive Farbmetaphorik, die Musil ironisch ein »optisches Alphabet« nennt, für die expressionistische Lyrik nach Heym und Trakl vorbildlich und erhielt für sie gleichsam Gültigkeit. Auffallend häufig kehren in dieser bestimmte Farben mit den gleichen Bedeutungen wieder, die ihnen von jener verliehen wurden. Gemeinsam ist beiden die bemerkenswerte Rolle, welche Farbbezeichnungen überhaupt, und zwar in metaphorischer Verwendung, spielen, weitgehend auch die Tendenz, den Bedeutungscharakter der Farben ins Negative zu wenden. Nicht immer muß es sich dabei um direkte Abhängigkeit handeln, aber der Umkreis der expressiven Farbensprache erscheint durch die farbmetaphorischen Gestaltungsprinzipien Heyms und Trakls paradigmatisch vorgezeichnet und wird kaum durch wesentlich neue Momente erweitert, eher wieder verengt (s. u. S. 235). So nehmen in den Gedichten Jakobs van Hoddis, die gesammelt erst 1918 erschienen[58]), aber etwa gleichzeitig mit den ersten Gedichtsammlungen Heyms entstanden, die Farben Schwarz, Rot und Gelb den gleichen negativen Bedeutungscharakter an, der ihnen auch bei Heym und Trakl eignet:

Sie schluchzt nur leise, denn der Schar Gesinge
Zeigt ihr den Götzen . . .
Der Flammenqual mit *schwarzen Küssen* lohnt. (8, 6 Der Todesengel)
Hoch am Himmel steht der Komet *bluteiternd und rot.* (13, 1 Karthago)
Die kräftige Aurore . . .
Mit dicken, *rotgefrorenen* Fingern . . . (27, 2 Aurora)
Die *grelle, gelbe Nacht* hat abgeblüht. (27, 1 Aurora)

Von J. van Hoddis gibt es ein Gedicht[59]), das die »stummen Farben« selbst zum Thema hat und höchst bezeichnend ist für die Sprache, die sie in ihrer »Stummheit« für den Expressionismus sprechen:

---

[53]) ibd. S. 1572 (s. a. den Hinweis von Clemens Heselhaus, Die Elisgedichte Trakls, DVjs. Jg. 1954, S. 388).

[54]) ibd. S. 1568.

[55]) ibd. S. 1569.

[56]) ibd. S. 1571.

[57]) Rimbaud l. c. S. 292f.

[58]) Jakob van Hoddis, Weltende, Berlin 1918.

[59]) ibd. S. 6.

DER TRÄUMENDE

Blaugrüne Nacht, die stummen Farben glimmen.
Ist er bedroht vom *roten Strahl der Speere*
Und rohen Panzern? Ziehn hier Satans Heere?
Die *gelben Flecken,* die im Schatten schwimmen,
Sind Augen wesenloser großer Pferde.
Sein Leib ist nackt und bleich und ohne Wehre.
Ein *fades Rosa eitert* aus der Erde.

Die Grundfarben des Spektrums, Blau, Gelb, Grün, Rot figurieren hier, losgelöst von der gegenständlichen Wirklichkeit, als »stumme«, rätselhaft dunkle Zeichen, die jedoch »glimmend« ein Unsagbares bedeuten, das die Bilder des Gedichts metaphorisch zu umschreiben suchen. *J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable:* dieses Wort Rimbauds, mit dem er seine eigene Klang- und Farbensprache charakterisierte[60]), bezeichnet auch die Ausdrucksfunktion, die den Farben wie in diesem, so im expressionistischen Gedicht allgemein zukommt. Die »stummen«, anschaulichen Elemente der Farben werden zu Chiffren, die rätselhaft Dunkles, »Schweigen«, »Nacht«, das »Unaussprechliche«, unmittelbar ausdrücken, »notieren« sollen. Was aber die stumme Hieroglyphik der Farben vom Grunde dieses Dunklen, Unaussprechlichen verrät, ist unbestimmte Angst, unfaßbares Leid und Grauen: Realitäts- und Ichzerfall. In van Hoddis' Gedicht hat jede Farbe einen negativen Ausdruckscharakter: *Blaugrün* den der Verfremdung, eines Dunkels, in welchem die gegenständliche Wirklichkeit in traumhaft Halluziniertes sich auflöst, *Rot* ausdrücklich den von »Bedrohung«, Gewalt *(rohe Panzer),* Bösem *(Satans Heere), Gelb* den des schreckhaft Gespenstigen *(Augen wesenloser Pferde),* und selbst das bei Trakl noch ganz positive[61]), bei Heym von der metaphorischen Negativierung nur indirekt erfaßte[62]) *Rosa* wird hier, seinem sprichwörtlichen Charakter entgegen, mit der Bedeutung von Abstoßendem und Peinigendem beliehen.

Während die Gedichte des wichtigsten Lyrikbandes Ernst Stadlers, 'Der Aufbruch' (1914), in ihrer Suche nach einer neuen Formensprache, im Metrisch-Rhythmischen, auch im Motivischen und Gehaltlichen, als expressionistisch anzusprechen sind, zeigen sie nur einige Ansätze zu einer expressiven Farbmetaphorik, wie sie Heym und Trakl entwickelt haben. Die Farbensprache Stadlers ist noch vorwiegend impressionistisch, die Farbbezeichnungen haben bei ihm meist noch eine deskriptive Funktion, die hie und da ins Symbolistische übergeht, z. B. in Bildern wie: *märchenblauer Friede, blondverklärter Knabenhimmel, goldene Hügel, quellend goldner Grund,*

[60]) Rimbaud, l. c. S. 292.

[61]) vgl. Claus L. Laue, l. c. S. 100–104 u. S. 163.

[62]) durch groteske Kontrastierung, wie in folgendem Bildgegensatz: »*Rauchwolken, rosa,* wie ein Frühlingstag, / Die schnell *der Züge schwarze Lunge* stößt« (10, 1).

Goldland der Träume[63]) u. ä. – Ansätze zu einer affektiven Besetzung der Farbworte im expressiven Sinn, insbesondere zu einer metaphorischen Tendenz, die den Charakter einer Farbe ins Negative zieht, liegen besonders in der Verwendung der Farben Grau und Schwarz bei Stadler. Was zunächst Grau betrifft, so bleibt nachzutragen, daß diese »Farbe« schon in der Lyrik Heyms und Trakls eine entschieden negative Bedeutung hat. An sich nichts Ungewöhnliches, denn auch im allgemeinen Sprachgebrauch, in Redewendungen wie »grauer Alltag«, »graue Theorie«, »grau in grau malen« usw. hat »grau« einen negativen metaphorischen Sinn. Während aber in der impressionistischen und symbolistischen Lyrik die Farbe Grau auch mit positivem Charakter begegnet – »das weiche grau / Von birken und von buchs« bei Stefan George[64]), und selbst bei Heym vereinzelt noch »silbergrau«[65]), »Silberschleier, dünn und zitternd grau«[66]) – ist ihre metaphorische Verwendung in der expressionistischen Lyrik auf den negativen Bedeutungscharakter des Öden und Stumpfen festgelegt, den »grau« schon im allgemeinen metaphorischen Sprachgebrauch hat und der sich zur Bedeutung des Erstickenden, Abstoßenden, Schrecklichen, von Verfall und tödlicher Leere steigert: *graue Lüfte, grauer Stunden Länge, grauer Morgen ungewisser Bilder, der graue Mond, aschengraue Stirn, graue Lider, graues Lachen* bei Heym[67]), *der graue Wind, der graue Mond, in grauer Nacht, graue Schwüle, grau härtet sich der Himmel, das graue steinerne Schweigen, das graue Antlitz des Schreckens, ein gräulich Gerippe, der Tod,* usw. bei Trakl[68]). In solchen Verbindungen repräsentiert Grau ebenso die ernüchterte Abkehr vom Täuschenden, Trügerischen der bunten Erscheinungswelt, »vom Trug der Farben«, wie es beim frühen Benn einmal heißt[69]), wie das desillusionierte Erwachen aus einer farbigen Traumwelt. Der Loslösung der eigentlichen Farben vom sinnlich Wahrnehmbaren und ihrer subjektiven Belehnung mit negativen Ausdruckscharakteren korrespondiert die bedeutende Rolle von Grau, Schwarz und Weiß als uneigentlicher Farben, insofern diese den Rest dessen vertreten, worauf die sinnlichen Qualitäten der gegenständlichen Welt nun reduziert erscheinen. Der metaphorischen Affinität zwischen dem negativen Bedeutungscharakter von Grau und demjenigen von Schwarz und Weiß zufolge wird Grau bei Heym von Anfang an, bei Trakl allmählich[70]) durch diese

[63]) E. Stadler, Der Aufbruch, Gedichte, 2. Aufl., München 1920, Belegziffern in der Reihenfolge der Zitate: S. 11, 18, 52, 63, 65.

[64]) St. George, Das Jahr der Seele, 9. Aufl., Berlin 1920, S. 12.

[65]) 46, 1 Gegen Norden.

[66]) 43, 2 April.

[67]) Heym, l. c. 35, 4 – 110, 2 – 183, 1 – 111, 4 – 31, 4 – 74, 3 – 79, 3.

[68]) Trakl, l. c. 28, 2 – 38, 2 – 105, 3 – 125, 1 – 74 – 149, 3 – 159 – 158.

[69]) G. Benn, Frühe Lyrik u. Dramen, Wiesbaden 1952, S. 34, 2 Requiem.

[70]) vgl. a. Laue, l. c. S. 92; über die metaphorische (Laue: »symbolische«) Funktion von Grau bei Trakl vgl. a. Laue S. 93f. und S. 163.

beiden intensiveren Farbmetaphern, besonders durch Schwarz aufgesogen. Für die Lyrik Stadlers hingegen ist es bezeichnend, daß sich in ihr eine expressive farbmetaphorische Tendenz gerade dort ankündigt, wo Grau und Schwarz, und zwar mit dem gleichen Bedeutungscharakter wie bei Heym und Trakl, in Gegensatz treten zu den übrigen, vorwiegend impressionistisch oder symbolistisch verwendeten Farbbezeichnungen:

Kaltes graues Licht / Entblößt den Trug der Nacht. (55 Heimkehr)
Gerippe grauer Häuserfronten liegen bloß, im Zwielicht bleichend, tot – . . .
(64 Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht)
Die Äcker wachsen *grau und drohend* – Ebenen trüber Schlacke.
(75 Schwerer Abend)
Und durch den *grauen Ausschnitt* niedrer Dächer schwankt / Gebirge . . .
(76 Kleine Stadt)
. . . Wenn die Sonne einmal durch den *Panzer grauer Wolken* sticht,
Spiegeln ihr die tausend Pfützen ein gebleichtes runzliges Gesicht . . .
(42 Winteranfang)
Und auf dem Schiff der Vater . . . langsam bricht es in *das Schwarz*,
nach Frankreich zu . . . und wenig Monde später war er tot . . . (70 Meer)
Die *Pappeln*, die noch kaum von Sonne troffen,
Sind stumpf *wie schwarze Kreuzesstämme* übers Land geschlagen.
(75 Schwerer Abend)

Nicht nur um Verwandtschaft, wie bei Hoddis und in Ansätzen bei Stadler, sondern um unmittelbare Abhängigkeit von der expressiven Farbensprache, die Heym und Trakl aus der Lyrik und lyrischen Prosa Rimbauds entwickelt haben, handelt es sich bei der Verwendung von Farbmetaphern in Johannes R. Bechers 'Verfall und Triumph' (1914). Daß dieser Lyrikband, wie Gottfried Benn noch vor kurzem feststellte[71]), bis heute als »Prototyp des Expressionismus« galt, verdankte er in erster Linie der Tatsache, daß stoffliche Kruditäten und die Manier eines forcierten Ausdrucks ihn zu einem der radikalsten Produkte des literarischen Expressionismus stempelten. Wie aber gerade an den manieristischen Erzeugnissen jeden Epochenstils dessen Gestaltungsprinzipien in ihrer Breitenwirkung am deutlichsten zutage treten, so bezeugt Bechers 'Verfall und Triumph' exemplarisch, in welchem Maße die Farbensprache Heyms und Trakls diejenige der expressionistischen Lyrik nach ihnen bestimmt hat. Besonders das Vorbild Heyms ist in 'Verfall und Triumph' unverkennbar: Titel und Motiv des Gedichtzyklus 'Die Stadt der Qual' sind aus Heyms zweitem Gedichtband 'Umbra Vitae' übernommen, der Zyklus 'Krankenhaus' variiert 'Das Fieberspital' von Heym, ebenso kehrt Heyms dämonisiertes Mondbild neben anderen dichterischen Einzelbildern Heyms bei Becher wieder. Was nun Bechers Verwendung von Farbmetaphern angeht, so sind deren Bedeutungscharak-

[71]) G. Benn, Einleitung zu: Lyrik d. expr. Jahrzehnts, Wiesbaden 1955, S. 10.

tere mit denen identisch, auf die sie bereits bei Heym festgelegt sind. Wie bei Heym (und Trakl) hat Schwarz bei Becher durchweg den Ausdruckscharakter von Todesdrohung und Todesgrauen:

Der Mond blitzt krumm. Ihn schwingt als Beil der Schlächter,
Ein *schwarzer Engel* in blendender Orifeuer Kreis. (120, 1 Die Stadt der Qual)
Ein *schwarzer Engel* meine Schritte leitet. (22 Kehrreim in 'Baudelaire')
Ein *schwarzer Engel* steht in Brand und loht.
(179, 2 Hymne an die ewige Geliebte)
Die *schwarzen Engel* schlagen
Aus Flügeln Schlangenbrut. (190, 1 Anfechtung und Geißelung)
Sie (scil. die Stadt) speiet aus ihr *schwarzes Blut* . . .
(118, 4 Die Stadt der Qual)
Da *brachen auf wir schwarz,* ein dünner *Totenzug.* (141, 1 Berlin)
Schon wallen Fahnen. *Schwarze Chore* klopfen. (59, 5 Päan des Aufruhrs)
Draußen heulend *schwarze Regen* fallen . . . (40, 5 Der Fetzen III)
Unmerklich rinnt auch diese Nacht zum Tag.
So schwarz in Grau. (73, 3 De Profundis VI)

Wie bei Heym und z. T. auch bei Trakl hat Weiß den negativen metaphorischen Charakter des Schrecklichen, Entsetzlichen:

Weiß überfallen uns die Dämmerungen. (17, 1 Herbstgesänge I)
Berlin! Du *weißer Großstadt Spinnenungeheuer!* (142, 4 Berlin)
. . . Im donnernden Flug der *weißen Wolkensärge,*
In Wetterzorn und klirrendem Geträn. (98, 1 Krankenhaus I)
. . . Treiben wir dahin, wo die Blätter fielen,
Die ein *weißer Sturm des Tags* herabgejagt . . . (40, 2 Der Fetzen)
. . . Um mich, des Herbstes dumpfen Fall und Beute,
der unheilvoll den *weißen Tag* mir kürzt. (18 Herbstgesänge II)

Wie bei Heym, van Hoddis und Trakl hat Rot bei Becher den negativen Ausdruckscharakter des Drohenden, Gewaltsamen, Peinigenden:

Rotes Gedonner entsetzlich schwillt. (26, 2 Verfall)
Rote Flammenfangarme in die *schwarze Nacht* hineingreifen.
(76, 6 De Profundis)
Aus rußigen Stollen stößt ein *roter Höllenspeer.* (124, 4 Die Stadt der Qual)
O Qualen, letzte Schlacht im Lazarette,
Trostloser *rot umzirkter Höllenstadt!* (102, 5 Krankenhaus III)
Vom *roten Forum* aber tackt ein Trauermarsch. (117, 4 Gesang zur Nacht)
Und unsere Augen *rot das Leid benetzt* . . . (85, 2 De Profundis XV)
In langer Straßen Schlucht *weinen Abendröten.* (142, 3 Berlin)
Der Häuser Hüften *peitschen Scharlachflammen.* (16, 3 Gesang vor Morgen)
Niederklatschet steil ein *Purpur-Regenguß.* (132, 3 Bordell)
Schon tropfet *Purpur aus des Himmels Wunde.* (105, 3 Toten-Messe II)

Wie bei Heym und z. T. bei Trakl ist Gelb bei Becher auf den negativen Bedeutungscharakter des Angst- und Ekelerregenden festgelegt:

Gelblich träger Würmer
Eng gewundener Gang. (24, 2 Verfall)
Den *gelben Engeln* ähnlich, die vom Strahlenaltar blicken
Mit ausgebrochenen Augen in ein kaltes Dämmergrauen . . . (32, 4 Die Armen)
Und seine Straße warf sich steil empor und schraubte
Sich hoch hinaus bis an *vergilbten Mondes Zackenrand* . . . (46, 2 Der Idiot)

Es *rascheln* gewitternd *Horizonte fahlgelb.* (52, 4 Beengung)
. . . Aus den schwarzen Löchern / Quillt *gelber Schleim* . . .
(58, 5 Päan des Aufruhrs)
Den Gnadenfraß ein *gelber Kranker* schlingt. (174, 3 Frühlingsgesänge V)

Der negative Affektcharakter, den Grün bei Becher hat, berührt sich mit dem von Gelb und stimmt ebenfalls mit der Bedeutung überein, in der Heym und z. T. auch Trakl Grün verwenden. Einmal nimmt Grün bei Becher den negativen metaphorischen Charakter des Gläsernen, Eisigen wie bei Heym an:

Mond hängt schief, in hohem Meere *grün vereist.* (131, 3 Bordell II)
Leuchtfeuer *matt wie grüne Sterne* blinzen. (109, 1 Kleist)
Staubwirbel bliesen ihn durch *grüner Abendhimmel flaches Meer.*
(46, 1 Der Idiot)
In wüsten Knäueln kotzend die Betrunkenen liegen,
Derweil ein *grüner Mond* in schwarze Lachen blinzt. (48, 3 Deutschland)

Zum anderen hat Grün bei Becher, ähnlich wie in der Ambivalenz bei Trakl, den negativen Charakter des Ekelerregenden, Verwesenden:

Rollt bald ein Kugelmond herauf? – Der *giftige Hauch*
Von grünen Winden an die Bäume rührt,
Die klappern mit den hageren Fingerästen. (159, 2–3 Aufbruch)
Da kotzt auf Dächer Mondes schiefer Mund
Gallgrünen Schleim. (16, 1 Gesang vor Morgen)
Es züngeln *grüne Gase* pfauchend aus Aborten. (120, 6 Die Stadt der Qual)
Die Blinde ächzet leis, ein Klumpen, in der Ecke kniend,
Die durchs Gebiß *verrückend-grün* die schmale Zunge bleckt. (32, 3 Die Armen)
Ein Weib spaziert im Dunkel, *grünlich und zernagt.* (48, 1 Deutschland)

Bechers expressive Farbmetaphorik in 'Verfall und Triumph' stimmt mit derjenigen Heyms nicht nur darin überein, daß sie wie diese die meisten Farbbezeichnungen mit den gleichen negativen Affektbedeutungen besetzt, sondern auch darin, daß Blau als einzige Farbe einen positiven Ausdruckscharakter behält, und zwar, wie vorwiegend bei Heym und Trakl, den des überschwenglich Idealen, Ewigen:

Hohe heilige Bläue,
Schrei aus Verwesung, Grab und Nacht. (160, 1 Die Mutter)
Gott schreit in uns nach *blauer Heimat Frieden.* (99, 2 Krankenhaus I)
Schon glänzet auf der Stern *in heiliger Bläue* . . . (116, 1 Der Abend)
Von großer Liebe Himmel *blau durchdrungen,*
Der niederfuhr und Goldposaunen blies. (13, 5 Der Freund)
Deine *blaue Glocke, Himmel,* wird herrlich läuten. (70, 4 De Profundis IV)

Durch die feststehenden Bedeutungen bestimmter Farbmetaphern wird die Farbensprache der expressionistischen Lyrik in der Tat zu jener Art »optischen Alphabets«, als das Musil sie bezeichnet. Was die Betrachtung der Lyrik Heyms, van Hoddis', Trakls, Stadlers, Bechers in dieser Hinsicht ergab, würden analoge Untersuchungen für Ehrenstein, Wolfenstein, Zech u. a. weitgehend bestätigen. Allerdings spielen die Farbmetaphern nicht bei allen expressionistischen Lyrikern eine so bedeutende Rolle im dichterischen Verfahren wie bei Heym und Trakl, Ausnahmen bilden z. B. Stramm, Werfel und Benn, der jedoch öfter Blau in jener emphatisch positiven Bedeutung verwendet, die es auch bei Heym hat[72]). Auch folgen nicht alle Expressionisten dem Zug, die Mehrzahl der Farben mit negativen Bedeutungen zu besetzen. Die strenge Farbensprache des Grauens, als welche die Farbmetaphorik Heyms, van Hoddis', Trakls und Bechers angesprochen werden muß (s. u. Teil IV), wird unter der Einwirkung eines politischen Gefühlsutopismus und des »O Mensch«-Pathos gleichsam aufgeweicht. So in Walter Hasenclevers Gedichtband 'Tod und Auferstehung' (1917)[73]), in welchem die Farbmetaphern Weiß und Rot durchweg positive Bedeutung erhalten und als einzige eindeutig negative Farbmetapher das Schwarz Rimbauds, Heyms, Trakls und Bechers, die expressionistische »Sinnfarbe« der Welt (Musil), übrigbleibt:

Der Abend schleift durch Städte *schwarzen Äther*.
(83, 4 Der König gegen Casement)
Der *Eiterfraß umrändert schwarz* die faule
Wunde in ausgebrannter Städte Rauch. (84, 2 Turati spricht in der Kammer)
Daß in dieser *schwarzen Stunde* fahren
Tausend Schiffe auf die Meere hin ... (43 Der Freund und die Krankheit)
Schwarzer Fluß mit schmerzlicher Magie
Erscheint im Westen an dem alten Ort. (28 Der Gefangene)
Schwarz im Saal des Dirigenten
Aufgeschwungener Arm *zerbricht* ... (33 Der Gefangene)
Wo ich stand verloren in der Runde
Schwarzer Bäume und dem Sternenchor. (53 Begegnung)

IV.

Repräsentiert bei Heym Schwarz Totes und Todesgrauen, Weiß Schrekken und Entsetzen, Rot Drohung und Gewalt des Untergangs, Gelb Unheil und Angst, Grün Leere, Kälte und subjektfremde Ruhe, Blau ein Positives, das ins Negative umschlägt, so werden sämtliche Farben zu subjektiven Metaphern für Affekte, die ihrerseits nur Varianten eines negativen Grundaffekts: absoluten Grauens sind. Diese metaphorische Affinität der verschie-

[72]) vgl. Gottfried Benn, Frühe Lyrik und Dramen, Wiesbaden 1952, S. 75, 2 u. 3. Strophe, Mediterran.

[73]) Walter Hasenclever, Tod und Auferstehung, Leipzig 1917.

denen Farben läßt aber virtuell deren unmittelbare sinnliche Qualitäten ineinander übergehen, hebt der Tendenz nach ihre Unterschiede und Kontraste auf. Indem ihre Bedeutungen zum Bedeutungszentrum des absoluten Grauens gravitieren, werden sie vom Dunkel eines abstrakten Einerleis aufgesogen, in welchem eine für die andere stehen kann. So liegt bei Heym die metaphorische Funktion von Weiß so nahe bei der von Schwarz, daß der Kontrast, in welchem beide als sinnliche Qualitäten zueinander stehen, aufgehoben erscheint, beide miteinander ausgetauscht werden könnten: in sinngleichen parallelen Bildern wie »im Fluch von *weißen* Himmeln« und »unterm fahlen Zorn des *wetterschwarzen* Himmels«, »Qualen *weiß*« und »*schwarzes* Haupt der Qualen«, »*weißes* Grab« und »*schwarzes* Grab«, »*weißer* Sturm« und »*schwarzer* Sturm«[74]) u. ä. werden Farbepitheta, die konträre sinnliche Qualitäten bezeichnen, metaphorisch fast synonym gebraucht. In den beiden Versen der Schlußstrophe von 'Die Wanderer':

Wo *weiß* von Mitternacht die Meere gehen,
Und wie ein Stein ruht *schwarz* das Haupt der Qualen . . . (190, 2)

wird der Kontrast der Farben, wie derjenige von äußerster Bewegung und äußerster Erstarrung, geradezu gesetzt, um ihn in der identischen Bedeutung der beiden Bilder untergehen zu lassen. Bedeutungsgleich gebraucht Heym auch die Farbmetaphern Rot, Weiß, Gelb in den Zwillingsformeln:

Die Plätze sind *rot und tot.* (194, 3 Die Nacht)
. . . Ein ungeheurer Schädel, *weiß und tot* . . . (16, 1 Die Vorstadt)
. . . Den Kopf von einem Greise, *gelb und tot.* (63, 2 Die Schläfer)

Auch bei Trakl konvergieren die negativen Ausdruckscharaktere der Farbmetaphern in der Bedeutung des Grauenhaften. Die »Hölle des Schlafs«, von der Trakl im lyrischen Prosastück *Verwandlung des Bösen* spricht (130), versinnbildlicht er durch *weißen Schlaf* (181), *schwarzen Schlaf* (152), *purpurnen Schlaf* (110, 2). Sowohl das Bild der *roten Abendstunden* (19, 1) wie das der *schwarzen Abendstunden* (192, 1/2) steht in metaphorischem Zusammenhang mit »Angst«. Metaphorische Affinität zwischen Schwarz, Purpurn und Weiß ergibt auch der Vergleich zwischen »schwarzen Minuten des Wahnsinns« (178, 2), »purpurnen Augen«, aus denen »der Wahnsinn sprang« (195), und der »weißen Stimme«, die zu dem vom Wahnsinn Ergriffenen spricht: »Töte dich!« (196) oder der beiden Bilder:

Purpurne Wolke umwölkte sein Haupt, daß er schweigend über sein eigenes Blut und Bildnis herfiel, *ein mondenes Antlitz;* (164 Traum und Umnachtung)
. . . und *schwärzer immer umwölkt* die Schwermut *das abgeschiedene Haupt,* erschrecken schaurige Blitze die nächtige Seele . . . (197 Offenbarung und Untergang)

[74]) 66, 3 – 140, 1 – 32, 3 u. 64, 1 (vgl. a. 119, 6) – 190, 2 – 61, 4 – 39, 1; 65, 4; 94, 2 – 59, 4 u. 102, 3 – 41, 4 u. 140, 5.

Im Ausdruck eines und desselben Grauens konvergieren auch die Farbmetaphern Schwarz, Blau, Purpurn, Weiß im ersten Abschnitt von Offenbarung und Untergang:

> ... und da ich frierend aufs Lager hinsank, stand zu Häupten wieder der *schwarze Schatten der Fremdlingin* und schweigend verbarg ich das Antlitz in den langsamen Händen. Auch war am Fenster *blau die Hyazinthe* aufgeblüht und es trat auf die *purpurne Lippe* des Odmenden das alte Gebet, sanken von den Lidern kristallne Tränen, geweint um die bittere Welt. In dieser Stunde war ich im Tod meines Vaters der *weiße Sohn*. In *blauen Schauern* kam vom Hügel der Nachtwind, die dunkle Klage der Mutter, hinsterbend wieder und ich sah die *schwarze Hölle* in meinem Herzen; ... (194)

An Heyms konstantem Unheilbild des Mondes durchlaufen die Farbmetaphern das ganze Spektrum – *gelber, blauer, roter, rostiger, grüner, grauer, weißer, schwarzer* Mond [75]) – und sind dennoch in der Bedeutung des Unheilvollen, die sie dabei mit sich führen, identisch. Da alle Farbmetaphern im Ausdruck des einen Grauens konvergieren, stellt sich das Farbenspektrum metaphorisch als eine Skala des Leidens dar:

> Dumpf scholl aus dem wilden Gestreite
> Finsternis – Unrat – *siebenfarbiger Qual.* (125, 2 Die Nebelstädte)

So verwandelt sich der »farbige Abglanz« des Lebens in der Farbensprache der expressionistischen Lyrik in den Reflex des Leidens am entstellten Leben. Indem sie der Farbe als unmittelbarer Sinneseigenschaft aller Erscheinungen den subjektiven Ausdruckscharakter des Leidens an ihnen verleiht, wird in ihr die ganze Erscheinungswelt zur Qual für das Subjekt, verfremdet sie sich im magischen Licht »böser« Gestirne [76]), wie schon bei Heyms und Trakls Vorbild Rimbaud im 'Bateau ivre':

> ..... *Les aubes sont navrantes*
> *Toute lune est atroce et tout soleil amer.*

Wenn die Sensibilität der neuromantisch-symbolistischen Lyrik im irisierenden schönen Schein des sinnlich Wahrnehmbaren, im Fremdartig-Kostbaren ungewöhnlicher Valeurs und Nuancen von Farben einem unergründlichen Geheimnis der »Dinge« nachspürte, die in der profanen Welt entzaubert waren, so enthüllt sich im extremen Subjektivismus und in der Negativität der expressionistischen Farbmetaphorik als Grund dieses Geheimnisses die Entfremdung des Subjekts von der gegenständlichen Welt: anstelle einer Farbensprache, die sich zum differenzierten Organ des rätsel-

[75]) 164, 1 (vgl. a. 87, 1 u. 168, 1) – 95, 6 – rot; 156, 1; purpurn: 85, 1 – 125, 3 – 12, 3 – 111, 4 – 19, 1; 16, 1; 150, 2 – 19, 1, Z. 1/2.

[76]) vgl. die zahlreichen Belege bei K. L. Schneider, a.a.O. für Heym S. 51/56, für Trakl S. 119–121. Für Trakl wäre noch zu ergänzen:

> Sag wie lang wir gestorben sind;
> *Sonne will schwarz erscheinen.* (122, 2 Entlang)

haften Scheins der Dinge macht, tritt eine, in der das Grauen vor der rätselhaften Gewalt einer sinnfremden Objektwelt changiert. Die innere Konsequenz, mit der jene in diese übergeht und in ihr sich aufhebt, ist in der Lyrik Heyms offenkundig. So feiert etwa in dem Gedicht 'Der Blinde' ein innerer Monolog in symbolistischer Farbensprache und ihr entsprechenden Jugendstilbildern noch den schönen Schein des sinnlich Wahrnehmbaren, aber eben als einen, der erloschen ist; der Blinde fühlt »eine Farbe nie«,

> »Nie *Purpurrot der Meere.* Nie *das Gold*
> *Des Mittags* auf den Feldern, nie *den Schein*
> *Der Flamme,* nie *den Glanz im edlen Stein,*
> Nie langes Haar, das durch die Kämme rollt.
> Niemals die Sterne, Wälder nie, nie Lenz
> Und seine Rosen . . . . . .« (20, 2/3)

Die Aufreihung dieser Bilder gleicht einer Auswahl aus dem Bilderfonds des Symbolismus, als wolle sie ihn zitieren. Zu ihrem hymnischen Tenor setzt das Pathos des wiederholten Nie den Kontrapunkt. Die beiden letzten Strophen bilden eine Kontrafaktur zu den zitierten, indem mit der Wendung zum Subjekt die Bilder- und Farbensprache jenen negativen metaphorischen Charakter annimmt, der die expressive von der symbolistischen unterscheidet: dem *Purpurrot der Meere* und *Schein der Flamme* kontrastiert die *rote Dunkelheit,* in die der Blinde eingeschlossen ist, dem *Gold des Mittags* der *schreckende* Strahl des *weißen Mittags,* dem *edlen Stein* das Paar von *weißen Knöpfen,* dem die blinden Augen verglichen werden.

Indem die Farbensprache der expressionistischen Lyrik den unmittelbar sinnlichen Charakter der Farbe verfremdet, negiert sie die Sphäre des sich selbst genügenden schönen Scheins, in welcher der Symbolismus den im profanen Bereich herrschenden Widerspruch zwischen Innen und Außen, Ich und Welt zu versöhnen suchte. Das beschädigte, zerrüttete Wahrnehmungsvermögen von Heyms Blinden, Tauben, Fieberkranken, Irren repräsentiert das von unmittelbar sinnvoller Erfahrung abgeschnittene Subjekt und zeugt von der Gegenstandslosigkeit ihres Surrogats, des subjektiven »Erlebens«, auf das sich noch der Symbolismus berief. Auch der Kritik Herwarth Waldens am künstlerischen Verfahren Heyms liegt der Begriff eines »ursprünglichen«, d. h. unmittelbaren subjektiven Erlebens zugrunde. Wenn sie zu Heyms Gedicht 'Nach der Schlacht' zu bedenken gibt, daß das Schwarz und Rot von Pfützen, die einen braunen Feldweg decken, nicht »gesehen«, d. h. nicht unmittelbar wahrgenommen sei, so bemerkt sie zwar das Moment der abstrakten Verselbständigung der Farben in der Farbensprache Heyms, beurteilt diese aber nach Kriterien, die hinter dem Stand der geschichtlichen Erfahrung, die sich in ihr niederschlägt, zurückbleiben. Wie radikal auch Waldens »Wortkunsttheorie«, der die Lyrik August Stramms entspricht, auf einen unverfälschten, durch keine Konven-

tion verstellten sprachlichen Ausdruck drang, Waldens Kriterium des »Ursprünglichen«, »Geborenen«, »Originalen«[77]) setzt noch ganz romantisch-idealistisch die Spontaneität des Subjekts und die Verbindlichkeit seines unmittelbaren Erlebens voraus, die der radikalere Subjektivismus der Farbensprache Heyms und Trakls mit der Verfremdung der unmittelbaren Sinnesqualitäten der Farben und ihrer metaphorischen Funktionalisierung gerade in Frage stellt. Die von Walden geforderten und die Lyrik Stramms bestimmenden Formprinzipien stehen noch in Kontinuität mit den impressionistischen und mit der Sekundenstil-Technik von Arno Holz[78]).

Tritt die expressive Farbensprache durch die Negation des schönen Scheins am sinnlich Wahrnehmbaren zur ornamentalen des Symbolismus, aus der sie hervorging, in Gegensatz, so bleibt sie andererseits mit dieser darin identisch, daß in ihr der Scheincharakter des Ornamentalen sich wiedererzeugt. Indem ihre Farbmetaphern vom wahrnehmbaren Gegenstand abstrahieren, sich mit festliegenden subjektiven Bedeutungen aufladen und in ihrem negativen Ausdruckscharakter konvergieren, werden sie stereotyp verwendbar. Ihre Verbindung mit einem bestimmten Bezugsgegenstand nimmt dann ein Moment des Auswendigen und Willkürlichen an. So kann der expressive Charakter eines Bildes durch die bloße Technik zustandekommen, sie Bezugsgegenständen beizufügen, mit deren Vorstellung sie unvereinbar sind, besonders bei Heym in Bildern wie: *schwarze Flamme, weißes Feuer, schwarzer Schneefall, schwarzer Mohn, schwarze Rosen, weißes Herz, weißes Grab* usw.[79]). Mit der stereotypen Verwendung der Farbmetaphern läuft ihr Ausdruck Gefahr, zum Ausdrucksklischee zu werden. Der Grundaffekt des Grauens, in welchem ihre Ausdruckscharaktere übereinkommen, wird zum sensationellen ästhetischen Reiz, die Farbmetaphorik zum technischen Verfahren, ihn zu erzeugen. In der ästhetischen Veranstaltung des Grauens um des Grauens willen stellt sich aber der Schein wieder her, der aufgekündigt werden sollte, erhält die Farbe auf dem Umweg über ihre Subjektivierung ihren Ornamentcharakter zurück. Noch ein Gedicht aus dem Nachlaß Heyms, das den wahnsinnigen König Lear zum Gegenstand hat und in Bildern wie: *wetterschwarzer Himmel, schwarzer Sturm, schwarzer Schneefall* usw. ausgesprochen expressive Farbmetaphern verwendet, bekennt sich durch seinen Titel 'Arabeske' zum Ornament.

Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik läßt die inneren Antinomien zutage treten, auf die das künstlerische Verfahren stieß, dem es um den unmittelbaren, durch keine Denkgewohnheiten und Stilkonventionen vorgeprägten Ausdruck ging. Um sich von diesen zu emanzipieren, ver-

[77]) Herwarth Walden, a.a.O. S. 126.

[78]) vgl. Wilhelm Emrich, a.a.O. S. 219.

[79]) 26, 3 – 167, 3 u. 187, 1 – 140, 5 – 68, 6 – 151, 2 u. 153, 4 (vgl. a. *Schwarze Reseden* bei Trakl 122, 4) – 63, 4 – 61, 4.

schließt sich die dichterische Aussage in die unmittelbare Anschaulichkeit des Bildes, als deren Element die Farbe zum Ausdrucksträger wird. Die metaphorische Funktionalisierung, d. h. Subjektivierung der Farbe führt jedoch die Paradoxien mit sich: daß sie an etwas unmittelbar Anschaulichem wie der Farbe von der unmittelbaren Wahrnehmung abstrahiert; daß der unmittelbare Ausdruck, den sie der Farbe verleiht, zum vorgeprägten, verfügbaren erstarrt; daß die unmittelbaren Unterschiede und Kontraste der Farben, obwohl diese in der expressionistischen Lyrik eine so große Rolle spielen, der Tendenz nach in der Bedeutungsgleichheit ihrer Ausdruckscharaktere sich relativieren und untergehen. In diesen Antinomien ist der Subjektivismus der expressionistischen Farben- und Bildersprache selber noch von der objektiven Verfassung einer Welt bestimmt, auf die er antwortet: das Grauen vor der Standardisierung alles Daseienden, vor seiner Austauschbarkeit, gleichförmigen Wiederholung und Verfügbarkeit im gesellschaftlichen Reproduktionsprozeß vermag sich selber nur in Bildern und Metaphern auszusprechen, die sich stereotyp wiederholen, und der identische Ausdruck des Grauens, der die metaphorischen Charaktere der Farben einander angleicht, läßt deren unmittelbare Qualitäten ebenso ineinander über- und untergehen, wie im empirischen Bereich der Tauschgesellschaft das allgemeine Äquivalenzprinzip Ungleichartiges gleichnamig macht. Was den bildhaften Ausdruck des subjektiven Protests gegen eine abstrakt gewordene, versachlichte Welt in der expressionistischen Lyrik problematisch macht, ist die Paradoxie, daß er von der abstrakten Macht und Gewalt dessen, was in der fortgeschrittenen Industriegesellschaft mit Menschen und Dingen geschieht und was sich jeder Anschauung entzieht, Anschauung geben will. Die Bilder, in denen Affekte auf das abstrakte Geschehen antworten, werden als subjektiver Ausdruck des einen, absoluten Grauens chimärisch. Die dichterische Sprache Kafkas zog daraus die Konsequenz, sich gegen das Pathos des unmittelbaren subjektiven Ausdrucks abzudichten und das, was mit Menschen und Dingen geschieht, nur protokollarisch »abzuzeichnen«; was den Übergang vom vorwiegend lyrischen Ausdruck der expressionistischen Dichtung zur Darstellungsform der Prosa gebot.

Musikgeschichte und Wirklichkeit[1])

Von Andreas Liess (Wien)

Die Frage, was die Musikgeschichtsdarstellung und jede Geschichtsdarstellung eigentlich bietet, wird vielfach dahin beantwortet, daß hier *Wirklichkeit von damals* im Abbilde geboten werde. – Das ist aber ein Trugschluß, denn wir befinden uns hier einer Auslese und Verknüpfung von Wirkungs- und Sinnzusammenhängen gegenüber, die *eine Welt für sich* bilden, eine Welt objektivierten Geistes; eben nicht die reine »Lebenswelt« von damals, sondern eine geschichtliche Welt, die – theoretisch – für sich allein besteht.

Während man nämlich bei der »Biographie« auf die »Haltung«[2]), eben den Menschen, zurückgehen muß, ist dies bei den *entwicklungsgeschichtlichen* Darstellungen nur sehr, sehr bedingt der Fall. Und vielfach wird in der kulturhistorischen Methode auch heute noch dieses Sonderdasein der Geschichte betont, indem gefordert wird, daß sie sich »mit dem vom schaffenden Subjekt losgelösten Werke, allein mit dem Stil zu befassen habe, hingegen davon die Befassung mit dem Gegenstand des musikalischen Stoffes, der Anlage des schöpferischen Menschen, des Ausdrucks streng zu trennen sei«[3]). – Damit wird die Wirklichkeitsferne musikhistorischen Arbeitens allerdings im Extrem betont und die Entwicklungsgeschichte der Formen bewußt frei von aller Wirklichkeitsbindung, als Bereich für sich angesehen. – Und sie ist es in der Tat, denn was hat die »Geschichte« der Sinfonie, der Suite und welcher Formen wir wollen, mit dem »Damals« zu tun? Was ging Beethoven in seinem unmittelbaren Schaffen die »Geschichte« der Sinfonie an, oder die gesamte Musikgeschichte? Hat er etwa komponiert, um diese »Geschichte der Sinfonie« zu vollenden?

Die Entwicklungsgeschichte und ihre einzelnen Sparten erweisen sich betonterweise als »Abstraktionen«. Und in der Kunst noch mehr als in der politischen Geschichte, wo z. B. die Wahrung eines Reiches immanente Idee und Wirklichkeit des Handelns der Machtträger durch Generationen

---

[1]) Vortrag, gehalten im Musikwiss. Inst. der Univ. Utrecht, Mai 1953.

[2]) Über den Begriff der »Haltung«, Erich Rothacker, Probleme der Kulturanthropologie, Bonn 1948, S. 67 ff.

[3]) Thr. Georgiades, Der griechische Rhythmus, Hamburg 1949, S. 148/149.

ist. In der lebendigen Kunst und Musik aber ist das Wesentliche nicht die kausale Folge der Entwicklungsgeschichte, daß nämlich Haydn und Mozart auf den Schultern der Söhne Bachs, der Italiener der Zeit, der Mannheimer usw. stehen und Beethoven wiederum in diese Kausallinie eingereiht wird: was die *historische* Sicht hier als bedeutsam hervorhebt – und ganz besonders die Entwicklungssicht – ist zweifelsohne das Unwichtigere gegenüber dem lebendigen Schöpfertum dieser Meister: nämlich demgegenüber, was sie – jeder für sich, *einmalig* ins Sein lotend – geschaffen haben, was sie gerade in persönlicher Weise aus übernommenen Anregungen der Schule und der Historie, ja oftmals gegen sie, als einmalige Leistung hingestellt haben! – Das *Eigene* ist das Wesentliche! Diese Auffassung finde ich auch durch Ortega y Gasset für die Malerei vertreten.

In diesem Blickfelde wird die Abstraktion historischer Entwicklungslinien sinnfällig. Diese sind nun wahrlich nicht zu verachten, wir kommen noch darauf zurück. Aber eines bieten sie nicht: *Wirklichkeit von damals!* Das ist, worauf wir hinauswollten. Reine Formgeschichte ist primär Abstraktion, unabhängig vom damaligen Leben. Erst indem wir – sozusagen in Querschnitten wie Burckhardt sie in der Kunstgeschichte zusätzlich forderte – in die »Haltung« (im Rothackerschen Sinne des Begriffes) des Menschen, der Zeit loten, zielen wir auf das *Lebendige* und mit ihm auf die »Wirklichkeit des Geschehens«.

Naturgemäß ist auch die Musikgeschichtsdarstellung den Forderungen der allgemeinen Geschichte unterworfen; auch sie kennt a) *Tatsachenforschung* mit der Auslese des für die Geschichte »Bedeutsamen« – denn nur dieses geht in sie ein; und diese geschieht auch hier immer wieder neu; und b) die *Sinndeutung,* die im kleinen wie im großen Rahmen, von der Lokalgeschichte bis hin zur europäischen Geschichte und Weltgeschichte die gegebenen Tatsachen, Daten, Ereignisse miteinander sinnvoll verknüpft und so die Bilder der Kulturen, der Epochen, der großen Organismen geschichtlichen Lebens, der Völker und Nationen, geistiger Bewegungen und Entwicklungen, der großen Gestalten und Künstler entwirft.

Auch wir als Musikhistoriker stehen also – selbst auf dem Grunde der Diltheyschen Lebensnähe in Erlebnis und Verstehen – bei der Darstellung im Banne der *Abstraktionen.* Das tritt schon mit der »Auslese des Bedeutsamen« in Erscheinung und noch viel mehr in den Netzen der Sinnverknüpfungen, die uns die großen Entwicklungsdarstellungen – etwa die der Form der Sonate, die Geschichte der Instrumentalmusik, die Darstellung der Musik des Barock, der Ars Nova, der Niederländer oder der Klassik, auch eine Gesamtdarstellung der abendländischen Musikgeschichte – bieten. Immer wieder, wie wir es auch anstellen, stoßen wir hier nicht auf die »Wirklichkeit«, sondern auf Abstraktionen und Begriffe. Und letztlich

stehen auch wir vor den nie zur Ruhe kommenden Fragen des allgemeinen philosophischen Erkenntnisproblems.

Gewiß: Es ist weder die Aufgabe der Geschichtsdarstellung, das kann man von Droysen bis zur Gegenwart verfolgen, »Wirklichkeit von damals«, die réalité des Geschehens in unserem Sinne, wiederherzustellen; noch ist dies auch möglich. Das ist klar, und auch eine so extreme Stellungnahme, wie sie Ortega äußerte[4]), kann uns über die letzte Unmöglichkeit nicht hinwegtäuschen, das Geschehen von damals in aller Unmittelbarkeit wieder vor uns hinzustellen.

Aber eines ist heute deutlich geworden: daß wir gegenüber den gegenwärtig üblichen starren Abstraktionsschemata von Entwicklungs- und Darstellungszeichnungen zweifelsohne fähig sind, zu *größerer Lebens- d. h. Wirklichkeitsnähe* vorzustoßen. Wenn in der ganzen Weltgeschichte eine Zeit die besten theoretischen Vorbedingungen und die reichsten Erfahrungen lebendiger Anschauung zum geschichtlichen Sehen, Erkennen und Erleben hat, so sind das zweifelsohne *wir*. Und unser allgemeiner Aufbruch ins Dynamische, in die Aktualität, ins Ganzheitliche auch in der historischen wie allgemein geistesgeschichtlichen Betrachtung gibt die Möglichkeit, die Frage unseres Themas zu stellen:

Wie ist es möglich, diese offenkundig allzu groben Abstraktionen (oftmals einsinniger Entwicklungszeichnung) dynamischer, feinsinniger zu sehen und, wenn keineswegs gewiß direkt an die réalité, an das Geschehen, so doch dichter an es heranzukommen?

Es ist nicht beabsichtigt, hier etwa im Sinne von Max Benses 'Literaturmetaphysik'[5]) sozusagen eine »nicht-klassische« Geschichtstheorie (entsprechend der klassischen und nicht-klassischen Physik) zu entwickeln, sondern es geht nur um die *mögliche Erweiterung* und Verfeinerung der Geschichtserfassung und Geschichtsdarstellung, – auch ganz besonders in unserem Fache. Und diese Verfeinerung scheint mir absolut möglich zu sein; sei es nun, um die Entwicklungszüge in der Darstellung selbst zu bereichern, sei es um in tunlichster Rückauflösung von dem »Geschichteten« (Dacqué: der Geschichte) ins »geschehende Geschehen« neue Studienvorbedingungen zu schaffen, die nicht ohne Rückschlüsse und Rückwirkungen auf die gesetzten Sinndeutungen bleiben.

Doppelt erscheint daher die Aufgabe der Geschichtsdarstellung: *einmal auf Grund der exakten Tatsachenforschung die Ereignisse in höheren Sinnzusammenhängen zusammenzufassen; sodann aber: gegenüber den geläufigen abstrakten Sche-*

---

[4]) »Die historische Vernunft nimmt nichts als bloße 'Tatsache' an, sondern verflüssigt jede Tatsache in das fieri, aus dem sie kommt; sie sieht wie die Tatsache wird.« (Geschichte als System, Stuttgart 1952, S. 90; vgl. auch: Das Wesen geschichtlicher Krisen, Stuttgart 1951, S. 12ff.

[5]) Literaturmetaphysik, Berlin 1950, Die Theorie Kafkas, Berlin 1952.

mata diese Sinnzusammenhänge lebensvoller zu erfassen und mit ihnen die Bilder vergangener Zeiten tunlichst zu verlebendigen.

Ortega weist die Richtung, zweifelsohne ebenso bewußt der Unmöglichkeit letzter Erfüllung, aber doch mit Nachdruck das tunlichst verlebendigte Gegenüber fordernd[6]):

»Die Geschichte besteht gerade in dem Versuch, das Gewesene wieder aufleben zu lassen, es in der Vorstellung noch einmal zu erleben. Die Geschichte darf nicht eine Zurschaustellung von Mumien sein; sie muß zu dem werden, was sie wirklich ist: ein begeisterter Versuch der Auferstehung. Die Geschichte ist ein ruhmvoller Kampf gegen den Tod. Deshalb kann man nicht sagen, man habe etwas wirklich erzählt, man habe etwas geschichtlich dargestellt, wenn man nicht gezeigt hat, wie es aus dem ewigen Born aufsteigt, aus dem alles Menschliche, also das Leben des Menschen hervorquillt, und in dem es allein seine Wirklichkeit hat. In diesem Sinne verstehe ich unter Geschichte die Leistung, jedes Geschehnis über seine Vergangenheit bis zu seiner Lebensquelle zurückzuführen, um seiner Geburt beizuwohnen, ja ich möchte sagen, es zu zwingen, noch einmal zu entstehen und zu sein; man muß es als Neugeborenes in den *status nascendi* versetzen. Schwerlich läßt sich die Anstrengung, wie sie die Arbeit des Geschichtsschreibers mit sich bringt, rechtfertigen, wenn uns die Geschichte nicht dazu verhilft, die ganze Vergangenheit des Menschen in eine unermeßliche virtuelle Gegenwart zu verwandeln und so das, was wirklich unser ist, ins Gigantische auszudehnen.«

Was kann man nun in der Musikgeschichtsdarstellung tun, um diese Verlebendigung, diese größere Wirklichkeitsnähe zu erreichen? Wo ergeben sich Ansatzpunkte?

Ich sehe drei Wege zur Wirklichkeitsannäherung im Sinne des geschehenden Geschehens:

1) *Auflösung jeder Vergangenheit, resp. ihres geschichtlichen Abstraktionsbildes im Analogieschluß in das Bild unserer unmittelbaren Gegenwart.*

Die Konsequenzen betreffen einmal natürlich das Biographische, denn hier steht »der Mensch« auf in dieser Verwandlung im Analogieschluß. Aber ebenso betreffen sie die Abstraktionen geschichtlichen Sehens.

2) *Die Vergangenheitsforschung ist in minuziösester Detailerfassung auszubauen.*

Und hier nicht nur eng-fachlich, sondern gerade auch allgemeinkulturgeschichtlich, um auch den kleinsten Details ihre, oftmals nur suggestive Aussage vom lebendigen Leben zu entreißen. Ein erwähnenswerter Spezialfall ist hier etwa das »Original-Zitat«, das über den rein logischen Inhalt hinaus dem Objekt, so wie es ist und wie es in der Zeit steht, einen lebendigen Klang der Wirklichkeit von damals entreißt.

Schließlich steht 3) *das Objekt in den Ganzheiten seiner Zeit,* ganz gleich wie sie bezeichnet werden; – etwa mit dem fragwürdigen Begriff des »Zeitgeistes«: die Wissenschaft kann sich letztlich nicht darauf beschränken, nur das reine Musikobjekt für sich zu untersuchen und alle kulturgeschicht-

[6]) Das Wesen geschichtlicher Krisen 2/1951, S. 12ff.

lichen Grundlagen, in denen das Kunstwerk wie sein Schöpfer ja »gewachsen« sind, auszuschließen. Formengeschichte für sich ist zu bestimmten Zwekken möglich, ja notwendig. Wollen wir aber der »*Wirklichkeit*« des lebendigen Kunstwerkes und dem lebendigen Geschehen gegenübertreten, so müssen wir zurückgreifen auf die *menschlichen* Untergründe des Schaffens in einer Zeit, auf die »Haltung«, auf den »Ausdruck«, die eben aus den Ganzheiten erfließen, deren Kern das »Wesen« ist. Hier dringt an dritter möglicher Stelle das Verstehen auf dem Wege des Erlebnisses gegen die Wirklichkeit von damals, das geschehende Geschehen, vor. Sichtbar wird hier eines: die untrennbare Verkettung von Wirklichkeit, Leben und Idee, – nicht im Sinne von historisch – entwicklungsmäßiger »Sinnsetzung«, sondern als der geistigen Potenz des Lebens, die eben als »Haltung« im ontologischen Sinne in Erscheinung tritt.

Wenden wir uns Punkt 1) zu:

Die Erfahrung unmittelbaren Geschehens ist *nur* in der *Gegenwart* gegeben. Hier ist das Leben, im Gegensatz zum »Geschichteten« der Geschichte, unmittelbar, wirklich im Gegenüber und Darinnen.

Wir können wohl sagen, daß wir eine Ahnung von der geschichtlichen »Bedeutung« gewisser Ereignisse haben. Aber das ganze abstrahierende Netz geschichtlicher Sinngebung ist in diesem unmittelbaren Darinnenstehen im Geschehensstrom nicht auszuspinnen. Das kann in der Tat erst eine spätere Zeit tun. Und so ist es verständlich, daß die Geschichtswissenschaft mit ihren Abstraktionen einem Einbezuge der Gegenwart in ihre Arbeit immer sehr skeptisch gegenübersteht.

Nun aber, mit unserer Tendenz, diese Abstraktionsgebilde – zumindest zeitweise zur Feinkorrektur – aufzulösen, stehen wir dem geschehenden Geschehen der Gegenwart mit ganz anderen Augen gegenüber. Betrachtet die exakte Geschichtsforschung die Gegenwart, wenn sie sie überhaupt betrachtet, unter dem Gesichtswinkel der Vergangenheit, indem sie eben das Sinndeutungsnetz bis zu Punkten der unmittelbaren Gegenwart hinüberzuwerfen trachtet, so führt unsere Absicht der tunlichst größten Auflösung vergangener Situationen und Zeiten in größtmögliche Lebensnähe dazu, *die Vergangenheit unter dem Gesichtswinkel der Gegenwart zu betrachten*[7]).

[7]) Diese und die folgenden Auseinandersetzungen berühren das Thema eines *»dynamischen Geschichtsbildes«*. Zu dessen systematischer Anwendung in Theorie und Praxis im Hinblick auf ein raumhaftes Geschehen, zugleich unter Anwendung der Grundbegriffe »Umdeutung«, »Akzentverschiebung« usw., sowie ontologischer Perspektiven: Andreas Liess: Claude Debussy, das Werk im Zeitbild, Straßburg 1936, ders., Die Triosonaten von J. J. Fux, eine Studie zum dynamischen Geschichtsbild im süddeutschen Spätbarock, Berlin 1940, ders., Die Musik im Weltbild der Gegenwart, Lindau-Wien 1949; ders., 'Umdeutung' als musikgeschichtlicher Grundbegriff, Kongr.-Ber. Int. Ges. f. Musikwiss. Utrecht 1952,

In der Analogie zur Gegenwart besteht die eine und ganz besondere Möglichkeit, gegen die réalité von damals vorzustoßen.

Unmittelbar im Menschsein sind die Menschen wie die Zeiten miteinander verbunden. *Nur* auf diesem Grunde ist das Verstehen mittels des »Erlebnisses« überhaupt möglich. Wobei Fehlerquellen nicht auszuschalten sind, denn andererseits ist jeder Mensch naturgemäß durch seine Zeit in der »Haltung« so geprägt, daß es keineswegs falsch ist, sondern ganz entsprechend der »Wirklichkeit«, die beiden folgenden Sätze direkt zusammenzudenken:

Die Menschen sind zu allen Zeiten gleich! Und: Die Menschen sind zu allen Zeiten verschieden!

In der Auflösung abstrahierter Geschichtsbilder in vergleichsweise geschehendes Geschehen, in ihrer Auflösung in das Lebendige besteht eines der *künstlerischen* Elemente, die der Geschichtsschreibung zugesprochen werden müssen und dürfen, ohne ihren Wert, ja ohne ihre Objektivität herabzumindern, Denn: auf der anderen Seite steht als Korrektur das *Objekt*. Und es ist ein Unterschied, ob ich einen Beethoven-»Roman« schreibe, in subjektiver Beleuchtung, oder auf Grund der exakten Forschungsergebnisse »in sinnvoller Verbindung« Gestalt und Leben aufklingen lasse.

Gerade was die *Biographie* angeht, ist die Versetzung der Gestalten sozusagen ins gegenwärtige Leben von ungeheurer Bedeutung für die Verlebendigung. Vielleicht hat der Leser gleiche Erlebnisse wie ich gehabt, als er auf der Schule von Alexander dem Großen, von Cäsar und Dante, Skakespeare, Bach, Goethe und der Fülle der großen Persönlichkeiten der Musikgeschichte Kenntnis nahm: zunächst standen sie wie die Büsten mit den bekannten leeren Augen in den Foyers unserer Konzerthäuser vor uns. Versuchen wir nun, um es ganz simpel auszudrücken, *ihnen direkt auf der Straße zu begegnen,* uns sie so vorzustellen, so werden es auf einmal Gestalten von Fleisch und Blut. Die historische Abstraktionsgestalt umgibt sich mit Leben, der Musiker wird zugleich »Mensch«.

Diese Verlebendigung ist an sich wertvoll, aber dieses »dichter an die Wirklichkeit Herankommen« hinsichtlich der Vergangenheit ist gerade auch

---

Amsterdam 1953. Was die spezielle Frage angeht, die Vergangenheit unter dem Gesichtswinkel der Gegenwart zu betrachten, ders., J. M. Vogl. Hofoperist und Schubertsänger (1942), Graz-Köln 1954.

G. Nestler hat dann in Anlehnung an Wölfflin ein kategorial-dynamisches Musikbild von Hörformen entworfen, das die Grundlegung der L.schen Theorie, bzw. ihre Grundbegriffe »Umdeutung« und »Akzentverschiebung« im Rahmen von Ganzheiten (hier in der Ganzheit »Musik«) nur bestätigt: Das Erklären von Werken der Musik, Freiburg i. Br.-Zürich 1951; ebenso: Grundbegriffe einer europäischen Musikgeschichte, Ber. Inter. Musikkongr. Wien 1952, Wien 1953. Vgl. ebenso: Hugo Kuhn, Zum Problem der Gegenwartsanalogie: Studium generale Jg. II, 1949 und dess. Aufsatz: Zum neuen Bild vom Mittelalter, DVjs 24 (1950).

zur *Korrektur von Sinndeutungen* zu benutzen. Und da zeigt sich, welcher schweren Unlogik man allein aus der abstrahierenden Geschichtssicht fähig ist. Ich möchte ein ganz kleines Beispiel geben, das, so belanglos wie es scheint, doch auf die ganze Fülle des Fragenkreises hinweist.

Johann Michael Vogl, der große Propagator und erste Sänger des Schubertliedes, ist allgemein bekannt. Man hat ihm in bedeutenden späteren Schubertbiographien vorgeworfen, daß er es gewagt habe, Schuberts Melodien zu verändern. Denn, wie konnte er die genialen Meisterwerke des Künstlers antasten? – Das scheint sehr einleuchtend auf den ersten Blick. Versuchen wir jedoch nun einmal die *Situation von damals* analog unserer Gegenwart ins lebendige Lebensbild, also in die damalige Wirklichkeit aufzulösen, so ergibt sich folgendes Bild:

Vogl nahm sich des jungen Schubert, der rund zwanzig Lenze zählte, als Mensch wie als Künstler an. Er rezitierte ihm Gedichte vor; und wurde Schubert gepackt, so komponierte er sie. Vogl sang diese Lieder und veränderte sie aus seiner – mehr dramatischen – Konzeption an einigen Stellen, brachte auch gelegentlich, wie es damals noch Usus war, Verzierungen an.

War es nun wirklich so verwunderlich oder nicht vielmehr ganz natürlich, daß der berühmte Hofopernsänger, der an die fünfzig Jahre alt war, als er sich des jungen begabten Musikers annahm, nach *seiner* Weise und für seine Stimme und Interpretation Veränderungen vornahm? Würde heute ein Hofopernsänger anders handeln? – Denn: solange ein Künstler lebt, redet man nicht von »Genie«. Das kommt erst mit dem Abstand des Todes, sozusagen der Historisierung einer Person.

Die Wirklichkeit, die réalité, gibt also im Spiegelbild unserer Gegenwart Vogl recht.

Wie aber kam nun dieser Vorwurf zustande? – Das interessiert noch mehr.

Solange Vogl wirkte, war *er* der große Mann, Schubert der hochbegabte Jüngere. Mit Vogls und vorher mit Schuberts frühzeitigem Tode stieg der Ruhm Schuberts und dessen Größe wurde in aller Fülle offenbar. Vogls Ruhmeslinie aber sank und schwand mit seinem Tode dahin. Die Nachwelt flicht dem Mimen keine Kränze! – Es ist nun ganz offenkundig und typisch für diesen wie für viele andere Fälle: Dieses *spätere* Bild des Ruhmesverhältnisses Schuberts zu Vogl wurde von der Geschichte *fixiert* und aus ihm heraus der Vorwurf gegen Vogl erhoben, der »zu seinen Lebzeiten« und in der damaligen Lebenswirklichkeit völlig falsch und ungerecht ist[8]).

Aber auch und nicht minder *für die gesamten Abstraktionsgefüge* geschichtlichen Sehens ergeben sich wesentliche Konsequenzen. Ihr Kern ist: *Alle Gegenwart ist in ihrem geschehenden Geschehen nicht linear, sondern raumhaft.* Die

[8]) Liess, J. M. Vogl, Graz-Köln 1954.

einsinnig-linearen Abstraktionen werden in einer analogen Gegenwartsgeschehenssicht *zu polyrhythmischen Geschehensräumen*[9]).

In der allgemeinen Geschichtstheorie spricht insbesondere Paul Breysig[10]) von der Geschichte als »einem gedrehten Seil«, von »Geschehensreihenbündeln«; d. h. er sieht, daß die höchsten Abstraktionen *einsinniger* Geschichtssicht vielfach nicht zu halten sind. Allgemein aber finden wir sonst in den Geschichtstheorien an den Bildern »einsinniger Entwicklung« festgehalten. Nur bei *J. Handschin* finde ich in unserem Fache in seiner 'Musikgeschichte im Überblick'[11]) eine Verurteilung des Schematismus, gerade auch der Epocheneinteilung; er wendet sich gegen die allgemein übliche »lineare« Betrachtungsweise. Doch scheint er zugleich der Ansicht zu sein, daß geschichtliche Abstraktion lediglich die »Vereinfachung der Wirklichkeit« darstelle. Man ersieht daraus, daß in unserem Fache noch die Gefahr besteht, diese linear-abstrakte Darstellungsweise der »Entwicklungen« mit der »Wirklichkeit« zu verwechseln; oder sagen wir es genauer: die Sinnsetzungen der Geschichte mit der »Geschehenswirklichkeit«.

Eingangs wurde dargelegt, wie selbständig das geschichtliche Bild der Abstraktion und des Netzes der Sinndeutungen gegenüber der geschehenden Wirklichkeit sich verhält, vor allem bei Entwicklungsdarstellungen, Formengeschichte usw. und hier von einem »Abbild« der Wirklichkeit nicht die Rede sein kann, wenn auch naturgemäß sich die geschichtliche Abstraktion letzlich auf eine Geschehenswirklichkeit stützt.

Die Erkenntnis, daß der ungeheure Fluß des geistigen Lebens, aber auch seiner einzelnen Gebiete nicht nur ein Band, ein Strom – im Vergleiche gesprochen – ist, sondern in einem in sich selbst in Beharren wie Vorwärtsdrängen, in Aufsteigen und Versinken in Latenz vollziehenden raumhaften Prozeß von Strebungen und Bedeutungen besteht, ist zweifelsohne die wichtigste und folgenschwerste Folgerung aus dem Analogieschlusse zum flutenden Geschehensbilde der Gegenwart. Das Alte steht gegen das Neue. – Aber das ist bereits eine Abstraktion auf die Einsinnigkeit hin. In Wirklichkeit, fassen wir als »Gegenwart« naturgemäß nicht nur den Moment, den im Erlebnis verrauschenden Augenblick, der nicht einmal zum Bewußtsein seiner selbst kommt, ins Auge, sondern einen weiteren »aktuell erlebten Zeitkreis«, etwa den einer Generation, die wir sind, so könnte man poetisch von dem Bilde eines Sternschnuppenfalls sprechen. Wie Leuchtspurgeschosse durchfliegen Ideenlinien den Raum, – und sie stellen zugleich konkretes Geschehen dar –, verebben, zersprühen oder durcheilen

---

[9]) vgl. die Literatur-Anm. 7.

[10]) Das neue Geschichtsbild, Berlin 1944, S. 207, Psychologie der Geschichte, Breslau 1935, S. 181.

[11]) Luzern 1948, S. 25 ff.

den Raum gegen die Zukunft hin; andere geraten blitzartig in den Bannkreis der Sicht; es gibt gewaltige Bündel, es gibt Einzelstrahlen, es gibt Explosionen und neue Verbindungen. Kurz, wozu dieses Bild weiter ausmalen? Das Gemeinte ist verständlich: Es ist ein raumhaftes, in sich dynamisches Geschehen, das sich vor unseren Augen, vor unserem Geiste an Ereignissen konkreten wie geistigen Handelns enthüllt; und dieses ist alles andere als »einsinnig linear« ausgerichtet.

Es handelt sich bei meinen Ausführungen keineswegs darum, die Abstraktionen grundsätzlich zu verwerfen. Wir wissen, daß wir ihrer als Prinzipien der *Ordnung* nicht entraten können, auch als Prinzipien des klaren Überblicks; ja, daß wir ihnen überhaupt nicht entrinnen können. Aber wir müssen uns dessen auch immer bewußt bleiben, daß sie eben *nur* »Ordnungs- und Übersichtssysteme« oder *eigenwertige* Systeme, mit allen Mängeln menschlichen Erkenntnisvermögens behaftet, sind. Und vor allem, so ist die Frage, ist unsere Zeit nicht reif, zur tieferen, lebendigeren und auch sozusagen polyphon-polytonalen Wirklichkeit – im musikalischen Bilde gesprochen – vorzustoßen? Ist sie nicht reif, um aus dieser Erkenntnis und aus diesem Verstehen die letzten großen Abstraktionen, ganz anders erfüllt und vom lebendigen Hauche des Lebens durchweht, dazu wissend um die raumhaft dynamische Wirklichkeit, zu zeichnen und auch gerade aus dieser Kenntnis der Polyphonie geschichtlichen Geschehens sie zu verfeinern, ja eben auch zu korrigieren?

Hierin scheint die Zeit nun ein Aufbruch zu sein. Glaubte man einst die »Wahrheit« in der Abstraktion, in dem logischen Gefüge der Einsinnigkeit zu finden, so suchen wir sie heute in der »Wirklichkeit«! Das bedeutet aber etwas Grundverschiedenes. Denn die »Wirklichkeit« ist keineswegs »logisch geschlossen«. Im Gegenteil: als Merkmal des Wirklichen und auch des Geschehend-Wirklichen des Geschichtsbereiches muß das *Paradoxe* aufgefaßt werden. – Und wie gerade das Paradoxe heute in Leben, Erkennen, Gestalten eine Rolle spielt, darauf brauche ich wohl nicht besonders hinzuweisen. Die berühmte naturwissenschaftliche Situation »Welle-Korpuskel« bezüglich des Lichtes wiederholt sich im geistigen Leben tausendfach. Und so können wir heute auch – ganz anders als im alten mechanistisch-materialistischen Zeitalter – Paradoxes zusammendenken, wie eben die Sätze: Alle Menschen sind zu allen Zeiten gleich, und: Alle Menschen sind zu allen Zeiten verschieden! – Das ist der »Wirklichkeit« in jedem Falle näher als der strukturell-logische Ausschluß des einen Satzes durch den anderen; – auch wenn man bei dieser Situation nach dem Niederbruch eines alten Erkenntnisraumes und Erkenntnissystems als von einer »Bewältigungskrise« im Zeichen zu erringender neuer Einheit zu sprechen geneigt ist.

Der Blick auf die Geschehenswirklichkeit der Gegenwart bestätigt dies in der Anschauung.

Verschämt zeigt das Prinzip der »Raumhaftigkeit« alle unsere *Musikgeschichtsdarstellung*:

Wenn wir das 18. Jahrhundert darstellen, so behandeln wir Bach und Händel, dann tragen wir das ganze Rokokogeschehen, das diese Gestalten umbrandet, nach, die Aufbrüche der Sensibilisierung in Frankreich und Italien, die ersten sozialen Ausbrüche mit der Beggars-Opera, der französierten italienischen Komödie in Paris, die Opera buffa, Pergolesi, die Untergrundbewegung der Wiener Volkskomödie, die zum Singspiel führt, dann: Abbau des Kontrapunktes, die anhebende Entwicklung zur Sonatenform, Klavier- und Kammermusik als Experimentierwerkstätten, das Lied von Sperontes bis in die Klassik hinein, usw. Diese »Pitzelung«, indem wir nämlich immer nur kleine Strecken eines Detailbereiches bewältigen und dann wieder zurückkehren, um eine neue Strähne herauszugreifen und neben die alte zu legen, zeigt die Schwierigkeit, aber auch zugleich das vorhandene Empfinden für die Raumhaftigkeit des Geschehens, der man vielleicht noch am besten gerecht wird, indem man möglichst große Entwicklungslinien der verschiedenen Gebiete, sei es in der Musik selbst, sei es in der Kulturgeschichte, nebeneinanderstellt und geistige Querverbindungen gibt.

Die Bearbeitung des Generationsproblems durch Pinder und Alfred Lorenz[12]) hatte eigentlich zuerst, ohne gewiß das Thema in den Vordergrund zu schieben, die Vorstellung der Raumhaftigkeit aufgebrochen. Aus ihm wie überhaupt aus der raumhaften Sicht verstehen wir z. B. Bachs Gestalt in seiner Zeit ganz anders und tiefer. Bach ist in seiner Größe überzeitlich, aber auch zeitgebunden. Der Geist der Zeit war zweifelsohne das Rokoko. Im Süden ist eine ähnliche Gestalt Joh. Jos. Fux in Wien. Auch er ist ein erratischer Block in der Flut einer damaligen »modernen Welt«. Und die Analogie zu unserer Gegenwart gibt uns das rechte und eindringliche Bild, bei selbstverständlich anderen musikalischen und auch geistesgeschichtlichen Wertungen. Wir denken etwa an Richard Strauß inmitten der modernen Bewegung eines Hindemith, Strawinsky, eines Bartok und Schönberg.

Das aber lehrt uns die raumhafte Geschichts- und Geschehenssicht besonders: die *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen;* d. h.: Altes und Neues besteht gleichzeitig, sowie: der Schaffende kann bewußt *gegen* seine Zeit stehen! – Was damit gesagt sein will, lehrt gerade Bachs Gestalt gegenüber dem Zeitgeist des Rokoko. Und die ganze Geschichte ist voll von diesen Erscheinungen.

Und diese »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« ist es, die uns auch ihrerseits näher an die Wirklichkeit, zumindest eben auf eine dynamisierte Geschichtssicht hinführend, die ganze Problematik der *Epochenbegriffe* und

---

[12]) Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen, Berlin 1928.

des Begriffes des »Zeitgeistes« enthüllt, die Problematik dieser doch so nötigen Abstraktionen – oder hypothetischen Setzungen, wenn man so will.

Es scheint kein Zufall zu sein, daß gerade heute alle Epochenbegriffe ins Wanken geraten. Am besten halten sich noch die ganz neutralen wie: Mittelalter, Altertum, Neuzeit. Aber Renaissance, Barock, Klassik, Romantik, sie sprengen sich selbst in der fortschreitenden Erkenntnis auf. Nicht daß man sie preisgeben sollte, nimmt man sie doch eben als »Ordnungsmarken«. Aber man erkennt die ganze »Erfülltheit« dieser Zeiten, man beginnt sozusagen in diese raumhaft-dynamischen Dimensionen einzudringen und nun stürzt die Fülle über den Erkennenden und er sieht eines: Was der Begriff von einer Epoche aussagt, ist nur eine ganz oberflächliche Andeutung. Was ist in diesem Fragenkomplex selbst um einen so engen Begriff wie den des »Impressionismus« gekämpft worden! – Die »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«, abstrakt gefaßt in Alt und Neu, aber noch mehr: die Gleichzeitigkeit von vielerlei Bedeutungsvollem steht uns nun in raumhaftem Geschehen gegenüber, analog einer jeden Gegenwart.

Der Blick ins Uferlose des raumhaften Geschehens ist ein geistiges Wagnis; aber unsere Zeit diktiert es wie die Fülle anderer geistiger Wagnisse. In der Auflösung der vergangenen Epochen im Analogieschluß zur Gegenwart, zugleich aus immer vertiefterer Zeiterfahrung und Kenntnis des Damals und seiner Tatsachen dringen wir zumindest näher an die Wirklichkeit, die réalité, das geschehende Geschehen heran, wenn wir auch hier noch weiterhin in Abstraktionen befangen bleiben und aus menschlicher Erkenntnisform befangen bleiben müssen.

Wenn hier versucht wurde, die ganze Aufgabe einer raumhaften Geschehenssicht oder zumindest »Geschichtssicht« als Wirklichkeitsannäherung zu verdeutlichen und entsprechende Wege aufzuzeigen, so besteht kein Zweifel, daß bei systematischem Vorgehen mit bereicherter Erkenntnis und bereicherter Feinfühligkeit für Sichten und Korrekturmöglichkeiten *freiere und lebendigere Schemata der Geschichtsdarstellungsweise* erobert werden können; zumindest wir aber an die Abstraktionen mit einem ganz anderen Wissen um eine vergleichsweise Wirklichkeitsnähe und damit an diese Schemata als Zeichen lebendiger Hintergrundfülle herantreten werden.

2. *Die Kenntnis des Damals ist die Korrektur unserer Gegenwartsanalogie als Verlebendigung.*

Der zweite Weg ist und bleibt: *intensivste Sachaufschließung!* Die minuziöse Detailaufschließung, die (auch rationale) Vertiefung der Erkenntnis des Objektes ist der zweite Pol, der Pol der *Verifizierung.*

Aber was führt hier entsprechend unserer Absicht zur größten Wirklichkeitsnähe?

Immer wieder müssen wir feststellen, daß die volle Summe der kleinsten

Details uns am Ende selbst in der Erkenntnis des Objektes nicht weiterbringt. Nicht die »Umfassendheit« der Detailsammlung macht es aus, sondern auch hier die »Bedeutung«, die eben an das »Erlebnis« gebunden ist, wie umgekehrt. Unser Erlebnis an einem gewissen Detail macht es also aus; und gewisse, scheinbar unbedeutende Details sind oftmals hervorragend geeignet, dieses auszulösen und damit das Objekt, mitunter blitzartig, zu erhellen. Je mehr Details wir also zur Verfügung haben und nicht nur auf das konkrete Objekt in seiner engsten Begrenzung selbst, sondern auch auf Zeit und ganzheitliche Bezüge schauen, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, immer wieder solche Erhellungen zu gewinnen; – aber auch negative Erfahrungen zu machen, denn: wie können wir wieder zu Hugo Wolf werden und uns in den Streit der Wagnerianer und Brahminen mischen, der uns nicht mehr interessieren kann? – D. h. das »Erlebnis« versagt hier.

Man macht nun eine Erfahrung – gerade auch für die Geschichts*darstellung,* daß nämlich das *Wort der Zeit,* das unmittelbare Zeugnis von damals in bereits objektivierter Form – eine Buchstelle, ein Zitat – *über seine logische Aussage hinaus* diesen Zündstoff des Erlebnisses in sich zu tragen vermag, während die logische Aussage, nur für sich, oftmals nicht mehr als *Kenntnis*-Bereicherung bedeutet.

Auch die logischen Inhalte als Aussagen über Details sind höchst wertvoll, bedenken wir, daß weite Strecken unserer Geschichtsdarstellung noch höchst hypothetisch unterbaut sind, indem wir ja auf die »noch vorhandenen« Zeugnisse angewiesen sind, die Relikte; und jede neue, auch noch so kleine Beleuchtung kann für Sinndeutung und vorher für Wertung von Belang sein. Zweifelsohne würde die Geschichte zumindest an manchen Stellen auch in der Abstraktion der Sinnlinien anders ausschauen, hätten wir heute wirklich die einstigen realen Bestände von Zeugnissen zur Hand, von denen ein großer Teil unwiederbringlich verloren ist.

Wie die stetig wechselnde, von jeder Gegenwart erneut vorgenommene Bedeutungsauslese, so vermag also auch *neues Material* fixierte Sichten einer Geschichtsbetrachtung jederzeit ins Schwanken zu bringen. Und doch muß man sagen, daß an jedem Punkte einer Subjekt-Objekt-Verzahnung, welche eben geschichtliche Darstellung oder Betrachtung ist, ein *objektives Bild* entsteht. Das betont auch Rothacker[13]): »Die Subjekt-Objekt-Verzahnung vermag zwar das Objekt zu 'trüben', aber keineswegs aufzulösen, denn Ich und Welt sind ja Korrelate. Das Gegenüber zeigt uns 'sein Gesicht', freilich ein aspektivisches, d. h. genau dem Reichtum und der Tiefe unserer Gesichtspunkte korrelatives.«

Wir Musiker besitzen nun etwas, was an Unmittelbarem und gerade auch an Lebensträchtigem keiner anderen historischen Sparte zur Verfügung steht und als Träger der größten Menschenbezogenheit aus der Vergangen-

[13]) Probleme der Kulturanthropologie, Bonn 1948, S. 172.

heit in unsere Gegenwart gelangte: unsere *Partituren*. Aber mit ihnen ist uns auch ein weitaus schwierigeres Problem gestellt als alle anderen Zweige zu lösen haben: die *Interpretation*.

Nicht nur, wenn auch korrelativ zu ihr, »historische Musik« zu entbinden ist Aufgabe, sondern in ihr das allgemein wie speziell Menschliche aufzuspüren. Wahrhaft ein einzigartiger Zugang zur Wirklichkeit von damals!

Aber hier heißt es eben in besonderer Weise nicht nur zu »erkennen«, alle aufschlußgebenden Quellen zu benutzen, sondern eine Feinfühligkeit für Lebensinhalte zu züchten, die den Klang des Damals eben als eine geschehende Wirklichkeit dem Werke entreißt.

Kurz: die intellektuelle Einsicht in die Tatsachen, in die Überbleibsel, die Quellen und Dokumente ist unabdingbare Notwendigkeit; und »um des tieferen Eindringens willen gegen die Wirklichkeit hin« muß mit allem Nachdruck die *Kleinarbeit der Quellenforschung* verteidigt werden, sie darf nicht vernachläßigt, bagatellisiert werden! Aber: *Sie allein kommt der Wirklichkeit des geschehenden Geschehens in unserer Absicht nicht näher! Nur dem Erlebnis ist es gegeben – mit ihr!*

Und hier komme ich erneut auf diese merkwürdige Erfahrung mit dem »Zündstoff« des Erlebnisses, welchen *direkte Zitate* etwa – über ihren logischen Wortsinn hinaus – in sich zu bergen vermögen. Aus kleinsten Details können diese gelegentlich schlagartig eine ganze Lebenshaltung erhellen. Jeder Forscher hat vielleicht hier und da diese Erfahrung gemacht, wenn er alte Kirchenbücher, Chroniken usw. in die Hand nahm: Für Erlebnis und Wirklichkeitsannäherung und damit für die lebensvolle Darstellung vergangener Epochen liegt in unmittelbaren Zitaten – nicht anders wie in unseren Musikpartituren – oftmals eine *suggestive Kraft,* die eine bloße Inhaltsangabe und Konzentration auf die für unsere Forschung wesentliche Aussage nicht zu erreichen vermag. Anders ausgedrückt: *Das Anschauliche eines Situationsvorganges vertieft das Verstehen und überführt es ins Bereich des Erlebnisses, das wiederum auf das Verstehen zurückwirkt.*

Im folgenden sei ein Beispiel gegeben. Im Jahrgang 1731 des 'Wienerischen Diariums' lesen wir von einer vom Dresdener Hofe arrangierten Schlittenfahrt in einem kurzen Berichte, der gewiß auch mit seinem logischen Inhalte etwas zum Verständnis höfischer Gebrauchsmusik dieser Zeit beiträgt; wesentlich für unser behandeltes Thema ist aber, wie aus diesen wenigen Zeilen ein lebendiges Bild von damals an uns herangetragen wird, wir sozusagen in die »Lebensnähe von damals« geführt werden.

Der Text lautet:

Dresden 9. Februarii

»Die am Dienstag gehaltene Schlittenfahrt hat sich sehr herrlich gezeiget / wie dann auch dieselbe in der schönsten Ordnung erfolget ist. Am alten Markt machte die Königliche Grenadier- und weiter die Leibgarde ihre Parade. Vorwärts ginge

ein Schlitten mit 6 Pferden bespannet / auf welchem die Trompeter und Paucker saßen; nachwärts aber ein eben desgleichen Gespann / mit einem Chor von Hautboisten und Waldhornisten besetzet / welche sich gar sonderlich hören ließen; und bei dem Zug über den alten Markt / und durch die Creutzgasse / stimmeten auch die Stadt-Musici von dem Creutz-Thurm ihre Instrumenten an. Ihre Hoheit der Cronprintz führete als Haupt dero Frau Gemahlin Königliche Hoheit bey sich habend / diese aus 42 Schlitten bestehende hohe Gesellschaft / und da ein Löblicher Stadt-Magistrat ein Mandat anschlagen lassen / daß niemand / zumal das junge Volk / sich unterstehen solchem Zuge nachzulauffen / oder ein Geschrey zu formieren / so geschahe auch solches nach jedermann größtem Wunsche; nach dem Schlusse derselben erhuben / sich die sammentliche hohe Gesellschaft / nach Hofe alwo sie von beederseits Hoheiten dem Königlichen Printzen / und Printzessin / herzlich tractiret / und bis in die späte Nacht mit Tantzen / und anderen Lustbarkeiten unterhalten worden.«

Man muß viel von allgemeinen originalen Berichten, Chroniken usw. lesen, um auch für ein spezielles Gebiet wie die Musik den geschärften Blick und das Feingefühl für eine Zeit zu gewinnen. Das führt oftmals tiefer in ihr Wesen als die Lektüre von Dutzenden von Büchern *über sie!* Hier begegnen wir in möglichst unkomplizierter Übertragung der Wirklichkeit von damals und diese réalité gibt uns auch ein geistig-seelisches Fluidum der Zeit preis.

Auch *der Mensch* steht – angenähert naturgemäß, weil wir ja an die Wirklichkeit von damals selbst nicht herankommen – in Fleisch und Blut auf. Als Beispiel seien kurze Sätze unseres heimischen Wiener Barockmeisters *Johann Joseph Fux* aus der Einleitung seines Kontrapunktlehrbuches 'Gradus ad Parnassum' (1725) zitiert. Gerade für die Barockzeit hat man in den letzten Jahrzehnten unserer »Sachlichkeit« die These verfochten, die Musik sei damals nur eine solche der Objektivierung und Stilisierung gewesen. U. a. hat sich jüngst Eta Harich-Schneider[14]) aufs nachdrücklichste gegen diese Auffassung gewendet und mit Recht darauf hingewiesen, daß das Barock ja gerade auf den »Affekt« aus war; daher die heutige Interpretation der alten Musik, deren Objektivierung gewiß in der Tongebung der Tasteninstrumente z. B. festliegt, vielfach eine gewollte und unrichtig sei. Wenn wir die folgende Stelle von Joh. Jos. Fux (im Original lateinisch) als Selbstbekenntnis eines Musikers um 1700 lesen, so können wir darin nur eine Bekräftigung dieses Protestes erblicken. Ja, wüßten wir nicht, wer das geschrieben hat, so könnten wir meinen, es sei ein Romantiker gewesen!

Hier steht also in jedem Falle hinter der Barockfassade der lebendige Mensch und Musiker auf, der Mensch und Musiker *aller* Zeiten und *auch* des Barock, jenseits von Barockfassade und historischer Abstraktion eines Zeitgeistes: ein Stück »Wirklichkeit«, das uns wiederum eine Fülle von Rückschlüssen gestattet.

---

[14]) Kleine Schule des Cembalo-Spiels, Kassel-Basel 1952, S. 9.

Fux schreibt über sich selbst:

»Zur Zeit, als ich noch nicht im vollen Gebrauche meiner Vernunft war, wurde ich durch die Heftigkeit ich weiß nicht welches Triebes hingerissen, es richtete sich all mein Sinnen und Trachten auf die Musik, und auch jetzt bin ich von einer beinahe wunderbaren Begierde sie zu erlernen durchglüht und wie willenlos dahin gedrängt; Tag und Nacht scheinen meine Ohren von süßen Klängen umtönt zu werden, so daß ich an der Wahrheit meines Berufes durchaus keinen Grund zu zweifeln habe.«

Das ist nicht nur Licht auf den Menschen, sondern auch auf die Zeit, denn eine abstrahierende Barockvorstellung wird – oder kann jedenfalls – durch eine solche Stelle zur Korrektur gezwungen werden; in jedem Falle wird hinter ihr eine Wirklichkeitsnähe greifbar, die wiederum nicht ohne Auswirkung auf den »Inhalt« der Abstraktion bleibt.

Ein drittes Beispiel betreffe die *Entwicklungsdarstellung:*

Es ist allgemein bekannt, daß in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – wie so oft in der Musikgeschichte – die Kräfte der Volksmusik bestimmend in die Kunstmusik hineinwirkten. Die historische Abstraktion berichtet uns darüber in der ersten Entwicklung des Sololiedes, der Berliner u. a. Schulen und ihrem Volkston, der auch aus der Bildungstendenz des ausgehenden Rationalismus als »auf Flügeln des Gesanges« gefordert wurde (Goethe). Das volksmusikalische Element nimmt zugleich Einfluß auf die Instrumentalmusik und damit auf das Gesamtbild der Wiener Klassik. Auf dem Gebiete des Singspiels verhält es sich nicht anders (s. schließlich Mozarts 'Zauberflöte'). Das ist das historische Faktum, das unsere Musikgeschichten im Bilde der großen Entwicklung vorzutragen pflegen.

Wie verlebendigend ist es nun, also an die Geschehenswirklichkeit von damals heranführend, wenn wir zumindest Bewegung *und* Gegenbewegung dieses Prozesses des Geschehensmikrokosmos und seiner Polydynamik ins Blickfeld bekommen. Was das Gebiet der volkstümlichen Liedschöpfung auf deutschem Boden und ebenso die gleichgerichtete Dichtung angeht, läßt eine Besprechung der 'Lieder im Volkston' von Abraham Peter Schulz in Cramers Musikmagazin des Jahres 1782[15]) nicht nur tiefe Einblicke tun, sondern auch den Erlebnisfunken entzünden, so daß wieder das Vergangenheitsbild uns ein lebendiges Gegenwartsbild wird.

Hier heißt es:

»Es war nun ohngefähr zehn Jahr her, daß *Herder,* der zu seinem Fouragiren in allerley Gebieten der Litteratur umherstreifte, der Witterung von Relicks of ancient poetry nachgehend, auf das brachgelegene Feld der Volkspoesie kam, das bisher eben von niemand war betreten worden. Sogleich machte er das Abentheuer in den fliegenden Blättern über deutsche Art und Kunst bekannt. *Bürger,* der gerade nun die Zeit derselben Lektüre oblag, that etwas noch Wichtigeres als

[15]) Bd. I, S. 61 ff.

der Theoretiker: er realisierte, wiewohl von selbst und ohne jenes Anstoßes zu bedürfen, diese Ideen in seiner vortrefflichen Leonore, und verschiedenen anderen Balladen. Unmittelbar in seine Fußstapfen traten *Hölty* und *Sternberg* mit einigen gleichfalls sehr schönen Stücken. Nun stellte vollends Bürger, in seinen Aufsätzen des Daniel Wunderlich im Musäo, daß mißverstandene Theorem von der *alleinigen Herrlichkeit der Volkspoesie* auf: und siehe da! alle Sümpfe am Fuße des Parnaß wurden wach, und ihre kleinen Bewohnerchen quackten allenthalben so viel Volksgesang, daß Bürgern endlich selbst die Ohren davon gellten, und er es nöthig fand, in einem eparmorthotischen Fragment dem Froschgesindel Stillschweigen aufzuerlegen.«

»Aber schwichtige einmal einer eine solche lebendige Lache voll reger Sänger! alle Steinwürfe, da hineingeworfen, thun wenig Wirkung, wenn man nicht den Chorpräfekten trifft. Bürgers Bann schreckte ebensowenig als Daniel Säuberlincks Almanach; man sang fort; durchstänkerte alle Spinnstuben und Bergmannschächte und Pfennigschenken, nach den erhabenen Geistgeburten des Volksgesanges; die Epidemie theilte sich auch den Musikern mit; sie setzten die Gassenhauer in Noten, erfanden selbst welche; priesens auch wohl als das Nonplusultra der musicalischen Kunst und als die Ersten Consolations des Misères de la vie humaine an. Dies ist in nuce die litterarische Geschichte der Manie des Volksgesanges, welche einige Zeit gewüthet hat, und gottlob meistens vorbey ist; und an deren dagewesene Existenz man in wenig Jahren nur durch die etwanigen Sedimente sich erinnern wird, so die vorübergehende Gährung nachgelassen hat.«

Mit diesen kleinen Hinweisen ist wohl gezeigt, wie gerade das *Detail* – musikgeschichtlich wie geistesgeschichtlich – das Lebendige hinter den einsinnigen Abstraktionslinien aufblühen und diese sich gegen das Lebenswirkliche eines geschehenden Geschehens hin füllen läßt. Das sind unstreitig erlebnismäßige Annäherungen – ja vielleicht auch erkenntnismäßige – an die réalité von damals.

Es zeigen sich also Möglichkeiten, von den Abstraktionen zumindest »gegen die lebendige Wirklichkeit hin« vorzudringen.

Wir gelangen zu Punkt 3):

Wie in der Transposition in das Bild geschehender Gegenwart, wie in diesem eben behandelten Blick auf den Mikrokosmos einer Zeit, so vermag gerade auch *die Großsicht auf das Ganze und die Ganzheit, die Betrachtung aus den Ganzheiten heraus* als dritte Dimension erlebnishafter Wirklichkeitsannäherung die geschichtlichen Abstraktionen zu durchbrechen und auf das geschehende Geschehen hinzuführen, das »Damals« in sein Erlebnis aufzulösen. Dieser dritte Weg führt also zur Wirklichkeitsannäherung vom *Wesenskern der Zeiten*, der Ganzheiten aus, der doch wiederum oftmals im kleinsten Detail ergriffen zu werden vermag.

Zwei Blickpunkte, resp. Forderungen ergeben sich als Wege der Wirklichkeitsanzielung:

a) *aufs Große und Ganze sehen,*

b) *aus der Ganzheit heraus die Dinge zu sehen trachten.*

a) Malerei, Plastik, Musik und Dichtung folgen ihren eigenen künstlerischen Gesetzen. Darüber ist nicht zu diskutieren. Aber zugleich gründen sie sich auf ein *Allgemein*-Geistiges, auf die Strebungen eines flutenden unmittelbaren Lebens, dessen Ausdrucksformen sie sind. Denn die Künste, resp. Kunstleistungen sind eben unmittelbare Ausdrucksformen des Lebens, von »Haltungen« der Zeiten, des Menschen.

Diese Sicht der Kunst als primär »eines Stückes Lebens« – nicht eines Stils – *muß bei unserem Vorstoß gegen das Wirkliche geschehenden Geschehens hin in den Vordergrund treten.* Wie alles Handeln ist auch das künstlerische primär Lebensausdruck und sekundär erst Kunst im engeren Sinne, bzw. geschichtliches Objekt. Das ist die unabdingbare Betrachtung, will man nicht in einem selbstgenugsamen Spiel rein historischer Entwicklungsabstraktionen befangen bleiben.

Die Forderung heißt im großen: Teilgebiete wie Epochen der Musikgeschichte unter Berücksichtigung des Blickes auf Nachbargebiete und das Ganze zu betrachten, selbst wenn ein Begriff wie der des »Zeitgeistes« bei näherem Zusehen höchst problematisch wird. Er ist eine Konstruktion, eine hypothetische Setzung (gewiß mit einem Korn Wahrheit), der näher auf den Leib zu rücken sich einmal verlohnte (s. J. S. Bach und der Zeitgeist!). Das Größte scheint er nicht zu fassen, wohl aber die charakteristische Mittellage.

In jedem Falle braucht man in dem, was darin gefaßt ist, keine metaphysische Potenz zu wittern. Vielmehr scheint das Phänomen derart zu sein: Jede Konstellation, im einzelnen Menschenleben wie im großen gemeinschaftlichen Leben, stellt aus seinem Sosein heraus *Fragen,* die handelnd oder denkend – schaffend zu beantworten sind. Sie fordern »Entscheidungen«[16]) auf Grund einer »Haltung«.

Die »Antwort« schlägt sich in der jeweiligen Ausrichtung des Ausdrucks, des Stiles nieder. Jedoch, es ist logisch, daß nicht zu allen Zeiten alle Künste (um in diesem Rahmen zu bleiben) gleichfähig sind, vollgültige Antworten zu erteilen. Und die besten Antworten werden von einer Zeit oftmals nicht verstanden. Auf die individualistisch-subjektive Grundfrage der klassisch-romantischen Zeit vermochte die Baukunst naturgemäß keine vollendete Antwort zu geben, sie vermochte allein auf den klassisch-humanistischen Klang dieser Frage zu antworten: – Klassizismus! Hingegen vermochte es die Musik ideal, auch die Literatur und in einigem Abstande die Malerei. In der Gotik war die Musik in ihrer frei ausschwingenden Polyphonie gewiß eine »Entsprechung«, aber die große Beantwortung der Zeitfrage vollzog die Baukunst. In der Gegenwart erscheint die Baukunst wiederum als der Musterschüler mit seiner präzisen Antwort, während die Musik zwar

[16]) vgl. E. Rothacker, Probleme der Kulturanthropologie a.a.O., S. 63ff.

die architektonischen Prinzipien betonterweise kultiviert, ihr aber doch damit die »ureigene Natur« beschnitten wird. – Das sind naturgemäß sehr grobe Andeutungen des Problems, die aller Vertiefung bedürfen. Aber hier kommt es auf die Skizzierung allein an. Durch die ganze Geschichte hindurch können wir diese Beobachtungen fortsetzen und so in der »Erscheinung« die Hypothese des »Zeitgeistes« aufsprengen; – denn wie in der Schule kann ev. auch eine Kunst erst später zu einer Antwort kommen; wie etwa die Malerei der Frage des Subjektivismus *rein technisch* erst später eine entsprechende Antwort zu geben vermochte als die bewegliche, irrationalfreie Musik.

Wir verstehen hieraus auch erneut die Erscheinung der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«. Und zudem gibt es auch »Glück und Unglück in der Kunstgeschichte« wie »Glück und Unglück in der Weltgeschichte«.

Nicht in der Antwort also, sondern zutiefst in der »Frage« einer Zeit ist der Einheitskern einer Epoche (und damit des sogenannten »Zeitgeistes«) zu suchen.

Und er liegt eben letztlich jenseits des eigentlich Historischen, – im Menschlichen.

Heute halten wir bei dem Versuche, die in sich geschlossene und technisch auch selbständige und in dieser Eigenschaft auch selbständig zu betrachtende Musikgeschichte mit den allgemeinen kulturellen Grundlagen, mit einer allgemeinen Geschichte des Geistes, aber auch mit dem »Leben« der Epochen zusammenzusehen. Aus der Sicht einer Einheit, eben einer »Lebenseinheit« und »Lebensganzheit« der Epochen heraus, zutiefst verankert in der menschlichen »Haltung«, versuchen wir das lebendige Leben als die »Wirklichkeit« aufzubrechen. Ja, alle Bemühungen dieser Art überhöht die jüngste Richtungnahme auf eine »Kulturanthropologie«, die die historische und die ontologische Achse zum einheitlichen Achsenkreuz der Betrachtung zusammenfügt. Ein Widerschein dieser Bewegung zeigt sich auch in unserem Fache in dem Vordringen der Prinzipien der Vergleichenden Musikwissenschaft; ein Prozeß, der zu einem Ausgleich zwischen geschichtlicher Disziplin und Vergleichender Musikwissenschaft, zu einer gegenseitigen Ergänzung der Sichten unter einem höheren Gesichtswinkel führen dürfte.

Über die Grenzen des eigenen Gebietes immer verifizierend blicken, das ist die erste Forderung:

Aus einer in sich geschlossenen Musikgeschichte erklärt sich vieles. Aber eine Fülle bleibt unverständlich. Und es wäre einmal zu untersuchen, wie weit die nicht geisteswissenschaftlich interessierte Forschung doch in ihren Erklärungen bereits von geisteswissenschaftlichen Resultaten lebt. Gerade die Irrationalität der Musik führt uns zwar tiefer und unmittelbarer als andere Kunstgattungen an Wesen und Leben der Epochen, der Menschen von damals heran, aber die *klare Formulierung* einer geschehenden, ja sogar

einer geschichtlichen (d. h. bereits abstrahierten) geistigen Wirklichkeit ist hier doch erheblich schwieriger zu gestalten als im Bereiche der Literatur, welche die künstlerische Tat an die logisch-rationale Aussage bindet. Und so geben uns diese künstlerischen Nachbargebiete wie die des Handelns – man denkt an die heutigen soziologischen Bearbeitungen musikalischer Materien – Klärungen des Soseins verschiedener musikalischer »Haltungen« (Stile), die die Musik aus sich selbst heraus nie und nimmer zu geben imstande wäre.

Eine Fülle rationaler Verifizierungen müssen wir uns also zwangsläufig aus anderen Gebieten holen. Und daß unsere Epochenbegriffe sämtlich nicht aus der Musik stammen, ist bezeichnend genug. Und alle diesbezüglichen Bemühungen werden auch daran nichts ändern, um so weniger als heute nicht Abkapselung unseres Gebietes, sondern seine Öffnung auf das Große und Ganze nur Ziel und Aufgabe sein kann.

In der Tat, wie können wir die Musik im Zeitalter des Sturm und Drangs, der Empfindsamkeit in ihrem lebendigen Wesenskerne ergreifen, ohne zu wissen, daß die bürgerliche Welt im Geistigen die Führung übernimmt und die Seele sich allgemein in der Sensibilisierung des Rokoko wie im direkten Aufbruche der inneren Erlebnismächte auf deutschem Boden individueller Aussprache ergibt? Wie kann man, ohne selbst das politische Leben und noch viel weniger ohne das religiöse die Fragen, aber auch die Antworten der Zeiten verstehen? – Die mittelalterliche Musik ohne die Kirche – und auch im Kontrast zu ihr? Bach ohne Protestantismus und Pietismus, die französische Oper im 17. Jahrhundert ohne Ludwig XIV., die Wandlungen der niederländischen Musik in Italien ohne die päpstliche Kapelle, Beethoven ohne die Französische Revolution, ohne die von ihrem Geiste erfüllte französische Oper, und ohne die Weimarer Klassik?

Gewiß, immer geht es hier um *die* Musikgeschichtsdarstellung, *die sich dem Gegenüber des Damals, der Wirklichkeit geschehenden Geschehens, nähern will* – im Gegensatz oder in Ergänzung zu einer rein abstrahierenden und für sich existierenden Musikgeschichte der Formen und der reinen Formenentwicklungen.

Es sind aber nicht nur rationale Verifizierungen, die wir, über die Grenzen des eigenen Gebietes schauend, einholen, sondern auch wiederum »Erlebniszündungen«, die für unsere Wirklichkeitsannäherungen auf musikalischem Gebiete fruchtbar werden. Nicht nur, daß sich immer wieder von seiten der Nachbargebiete verblüffend einfache Erklärungen für Phänomene ergeben, auf die wir nie und nimmer im musikgeschichtlichen Rahmen allein gekommen wären: Politisches, Landschaftliches, die Umwelt, Technik, Verkehr, Soziologisches usw. vermögen mitzuhelfen, die Abstraktionen reiner Musikgeschichte im Zeichen des Damals zu verlebendigen.

Aber diese Quellen geben keineswegs alles. Man muß tiefer gehen, im großen wie im kleinen, dorthin,wo auch sie ihre Quellen haben, ins *Menschliche* und seine letzten Fragestellungen, unter denen die letzte »Mensch und Gott« ist! Letztlich ist alle Geschichte Religionsgeschichte im weitesten Sinne des Begriffes.

Wir müssen – bei unserem Unterfangen der Wirklichkeitsannäherung – auf »den Menschen« zurückgehen. Denn: wie wollen wir uns erklären, – *und nur aus der Musikgeschichte* –, daß die Stile sich derart wandeln, daß der Begriff »Musik« immer wieder anderes und Neues umfaßt? Und dies noch viel mehr, wenn wir den europäischen Raum verlassen?

Man muß eben letztlich *den Menschen als Menschen* befragen und den Weg der Menschheit, man muß auch »Musik« als eine Funktion des Menschen, nämlich als eine Form seines Schaffens von Weltordnung betrachten!

Wodurch ist man denn technisch in der Lage festzustellen, daß *gleiche* Erscheinungen *verschiedene* »Haltungen« tragen? Etwa die Triolen der Mondscheinsonate von Beethoven eine andere psychische Wesenheit haben als die gleichen Figuren bei Mozart, im Zelterschen Liede? – Oder Parallelführungen bei Debussy andere Untergründe bergen als bei Strawinsky? Das Tristanthema in der Einleitung zu Haydns 'Schöpfung' anders west? – Doch *nur* (jenseits aller intern-musikalischen Entwicklungsabstraktion) im Rückbezug auf den *Menschen!* Man kann dies nur in einer Sphäre, die nicht mehr nur »musikalische Form« ist, sondern eben in die Grundhaltung eines Schaffenden, einer Zeit hinablangt, d. h. ins geschehende Geschehen. *Ohne den Untergrund der Psychologie können wir nicht einmal Stilkritik betreiben!* – In diesem Sinne hat auch Huizinga in seinem 'Herbst des Mittelalters' eine »Formenlehre des kulturellen 'Ausdrucks' geschaffen, indem er die burgundische Kultur nicht nach Maßstäben von Objektivität und Tageshelle des Bewußtseins zu verstehen trachtete, sondern im Gegenteil Traumelemente und Formen spielerischer Illusion seine Aufmerksamkeit fesselten[17])«.

b) Das aber sind alles bereits Vorstöße gegen die Ganzheit hin, d. h. Versuche *aus den Ganzheiten* heraus die geschichtlichen Abstraktionen einer Auflösung ins Lebendige, ins Wirkliche geschehenden Geschehens zuzuführen.

Hier gewiß erweist sich unsere réalité, unser erstelltes Gegenüber von »Wirklichkeit von damals« als fluktuierend. Was ist eine »Tat«? – Doch nicht das reine Geschehen, sondern dieses in aller Hintergründigkeit des tuenden Menschen! – Die Bodenlosigkeit des Begriffes »Wirklichkeit« wird hier offenbar. Kein Wunder! Wenn selbst die biologische Wirklichkeit vielfältig ist, wie soll es da die geistige nicht sein, – und noch viel mehr? Rothacker hat die treffende Bemerkung gemacht[18]): »Noch nie hat es

[17]) W. Kaegi, Historische Meditationen II, Zürich 1946, S. 261.

[18]) Probleme der Kulturanthropologie a.a.O., S. 165.

jemanden, den es nach einem selten gewordenen Leckerbissen verlangte, gereizt, ein Elektronenbündel zu schlucken. Noch nie hat jemand einen Elektronenwirbel geküßt oder gar geheiratet!« – *Beides* sind doch »Wirklichkeiten«: die Braut als Elektronenbündel und eben als »Braut«!

Kurz, gehen wir auf die »Ganzheit« ein, so wird der Wirklichkeitsbegriff, den wir eingrenzten als »unmittelbares Geschehen« gegenüber dem »Geschichteten«, der Geschichte, ein abgründiger Raum. Aber doch ist es das Sehen und Erleben aus der Ganzheit, das diese fixierte Ebene einer »Wirklichkeit von damals« ungeahnt verlebendigt.

Wir verstehen kein Kunstwerk, das wir nur nach alter naturwissenschaftlicher Methode zergliedern. Die formalistische Analyse kann – in unseren Belangen des Verstehens – nur Vorarbeit bedeuten. Und die moderne Wende der Musikwissenschaft ist sichtbar genug, indem man auch hier auf »Gestalt« und »Wesen« abzuzielen beginnt. Oder anders gesprochen: nach mühevollen Vorarbeiten haben wir die Grenze dieser Möglichkeit erreicht.

Und welcher kunstwissenschaftliche Zweig hat die Ganzheit stets so vor Augen und arbeitet *nur* auf ihrer Voraussetzung als gerade die Musikwissenschaft? Die Melodie, die als Ganzheit apperzipiert wird, ist und bleibt das Musterbeispiel ganzheitlicher Vorstellung.

Nicht nur die analytische Bearbeitung, sondern auch die geschichtliche Betrachtung ist ganzheitlichen Sichten zu unterstellen!

Die Abstraktionen der Geschichte, billigen wir ihnen – wie besonders in der Biographie, am wenigsten gewiß in der formalen Entwicklungsgeschichte – eine engere Abbildlichkeit des lebendigen Geschehens zu, verhalten sich wie das Notenbild zur Musik. Das Notenbild ist noch keineswegs die Musik, wie unsere Interpretationsnöte es klar erweisen.

In der Geschichte nun sind die Abstraktionen notwendig, eben der Ordnung, ja überhaupt des Erfassens wegen; bestenfalls ist historische Darstellung »ein Schaffen in Spiegeln«[19]); oder, mit Droysen gesprochen, verstehen wir »die Erinnerungen und Überlieferungen, die Überreste und Monumente einer Vergangenheit so, wie der Hörende den Sprechenden versteht«[20]). Über alle Abstraktionen und die rationale Kenntnisnahme hinaus geht allein das *Erlebnis*. Das Erlebnis eint Jetzt und Damals, Betrachter und Betrachtetes, und dringt somit gegen das lebendige Leben von damals vor, identifiziert sich mit ihm (»Er-lebnis«), ist der Mensch doch a priori durch sein Menschentum mit allem Menschsein und allem Menschlichen über Raum und Zeit hinaus verbunden.

Das Organ der ganzheitlichen Aufnahme ist das Erlebnis. Und der Wille

[19]) H. R. v. Srbik, Geist und Geschichte vom deutschen Humanismus bis zur Gegenwart, Bd. I, Salzburg 1950, S. 2.

[20]) Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte, hrsg. R. Hübner, München 1937, S. 26.

zur Wirklichkeitsnähe auch im historischen Bereiche läßt uns selbst wissenschaftlich heute Goethesche Menschen sein!

Dieser Punkt ist daher hier wohl nicht weiter ausführungsbedürftig. Denn gerade die Ganzheit lehrt uns: *Alle Begriffe sind nur Gitter, die wir an das lebendige Leben legen*! Und hier tritt nicht minder mit allem Nachdruck an uns, die wir der Aufgabe der »Verlebendigung des Damals« das Wort reden, die Forderung heran: *möglichst unmittelbar zu den Dingen zu sein!* Die Rückendeckung der modernen Philosophie ist zu sinnfällig, als daß wir uns nicht auf sie berufen könnten.

Noch einmal seien die leitenden Gedanken zusammengefaßt:

Neben der großen Aufgabe der Sinndeutungen erachten wir die andere der *Verlebendigung der vergangenen Geschichtsbilder,* im Sinne auch von Ortega, als wichtig. In der Gegenüberstellung von »Geschichte« und »Geschehen« finden wir den Ansatzpunkt für eine Annäherung an die »Wirklichkeit« des damaligen Geschehens. Drei Wege wurden aufzuschließen versucht, auf denen wir uns mittels des Organes des Erlebnisses in Diltheyscher Subjekt-Objektverzahnung, aber auch in reiner Erkenntnis, auf die »Wirklichkeit von damals« fruchtbar zubewegen können:

1. der Weg der Verwandlung historischer Abstraktionen ins Unmittelbare eines gegenwärtigen Geschehens,

2. der Weg vertieften Einstieges – erkenntnis- wie erlebnismäßig – in den Mikrokosmos des Objektes und seiner Umwelt. Hier wies ich zudem in Beispielen darauf hin, daß nicht der logische Wortinhalt der Überlieferung allein, sondern die »Gestalt« für die Wirklichkeitsannäherung bedeutsam sein kann;

3. wurde auf den Weg hingewiesen: auf das Große und Ganze wie aus den Ganzheiten heraus die Objekte zu sehen! D. h. die Forderung wurde geltend gemacht: Aus Erlebnis- und Erkenntnisgrundlagen der Umwelt im weitesten Sinne des Wortes dem Objekt das originale Wirklichkeitsbild zu entreißen, und: aus dem Wesen des Objektes, der Zeit, letztlich »dem Menschen«, d. h. aus ganzheitlicher Schau an die réalité des geschehenden Geschehens heranzukommen.

Hier gewiß, es ist einzugestehen, wird der abgegrenzte Wirklichkeitsbegriff des »Geschehens«, den wir als fixes Gegenüber erstellten, fluktuierend. In dem Augenblick, wo wir uns auf »den Menschen« berufen, bekommt die »Wirklichkeit« eine raumhafte Tiefendimension mit einer vordergründigen Erscheinungswelt, von welcher wiederum ihrerseits die entwicklungsgeschichtlichen Abstraktionen abzuheben sind. Aber *nur* im Menschen und vom Menschen aus vermögen wir letztlich den Weg der Verlebendigung eines damaligen Geschehens zu beschreiten und gegen die Wirklichkeit dieses geschehenden Geschehens vor aller geschichtlichen Ab-

straktion vorzustoßen. Denn es gibt keine konkrete Wirklichkeit, die nicht urtümlich menschlich wäre. Daher auch nicht naturwissenschaftliche Analyse, sondern nur geschichtliches »Verstehen« im Diltheyschen Sinne mittels des Organes des Erlebnisses hier fruchtbar sein kann.

Das in meinen Darlegungen ausgedrückte Streben nach Intensivierung des Lebensvollen der hinter den geschichtlichen Abstraktionen liegenden réalité, des geschehenden Geschehens, ist im Grunde nichts anderes als ein grundsätzliches Bekenntnis zu Diltheys Fundament und der Wunsch, diese Grunderkenntnis nach uns heute gegebenen Möglichkeiten auszuweiten. Und das bedeutet keineswegs Angriff auf die bewährten alten Prinzipien der Forschung, nur ihre lebensvolle Ergänzung!

Das ist ja das Große und Einzigartige, Lebendige im Erlebnis, im historischen »Verstehen« und seiner Subjekt-Objektverzahnung, daß *eben nur die eigene Lebendigkeit auf das Lebendige stößt; und damit an die Pforten und in die Vorhöfe der Wirklichkeit, der réalité, des geschehenden Geschehens von einst gelangt!*

Von den weitläufigen Forschungsanliegen, die *nur* eine moderne Geschichtsschreibung unter stärkster Berücksichtigung der Anthropologie, wie ich sie versuchte hier darzulegen, zu bewältigen vermag, wurde noch nicht gesprochen: nämlich den Kulturbewegungen, An- und Abwanderungen, Übermittlungen durch Technik und mit all diesen verbundenen Stilen, Wandlungen und Neuschöpfungen. Doch sollte das Vorstehende nur einen Blick auf grundsätzliche Fragen vermitteln und damit insbesondere auch eine kleine Anregung gerade für unser musikalisches Fach.

Zur Chronologie der drei großen mittelhochdeutschen Epiker

Von Werner Schröder (Halle/S.)

I.

Literaturwissenschaftliche Forschung, die Ernst machen möchte mit der Forderung, jedes Wortkunstwerk als ein Gebilde eigenen Rechtes und Wertes unabhängig von seiner geschichtlichen Bedingtheit zu verstehen, findet im Bereich der altdeutschen Dichtung eine Ausgangslage vor, die sie sich in der neueren erst künstlich schaffen müßte. So gut wie niemals ist das Erscheinungsjahr der einzelnen Werke von vornherein und zweifelsfrei gegeben. Die Datierung des deutschen Rolandsliedes schwankt zwischen 1130 und 1170, die des 'Moriz von Craûn' zwischen 1180 und 1220[1]). Kaum geringere Schwierigkeiten bereitet die räumliche Zuordnung, zumal bei den Dichtern der mhd. Blütezeit, die alles Dialektische in ihrer Sprache zu meiden bestrebt waren. So hat sich die engere Heimat Walthers von der Vogelweide bis heute nicht ermitteln lassen. Vielfach ist der Schöpfer einer Dichtung überhaupt unbekannt. Besonders unsicher ist die Zuweisung der nur in Sammelhandschriften des 14. Jh.s überlieferten Minnelieder an bestimmte Verfasser. Aber auch die Dichter epischer Werke wie der Kaiserchronik, des 'Grafen Rudolf', des Nibelungenliedes oder der Kudrun bleiben für uns namenlos. Vereinzelte Anläufe, das Dunkel ihrer Anonymität zu lüften, haben nicht zu gesicherten Ergebnissen geführt.

Edward Schröders Versuch, den Pfaffen Konrad zum Verfasser der Kaiserchronik zu stempeln[2]), schien seit Martin Lintzels Datierung des Rolandsliedes auf ca. 1170[3]) erledigt zu sein. Nachdem Peter Wapnewski[4]) mit beachtlichen Gründen die Heinrich den Löwen preisenden Epilogverse (9039–9076) als spätere Interpolation (um

[1]) vgl. die Literatur bei Ulrich Pretzel, Moriz von Craun, ATB Nr. 45, Tübingen 1955, Anhang S. 1–4.

[2]) In seiner Ausgabe MGh. Deutsche Chroniken I, 1 (1892) Einl. S. 52 ff.

[3]) ZfdPh. 51 (1926) S. 13–33 und 54 (1929) S. 168–174.

[4]) Der Epilog und die Datierung des deutschen Rolandsliedes, Euphorion 49 (1955) S. 261–282; – vgl. dagegen Ludwig Wolff, Beitr. (Tübingen) 78 (1956) S. 185–193 und F. R. Schröder, ebda. S. 57 ff.

1180) erklärt und die Fertigstellung des Gedichts einschließlich des Nekrologs auf Heinrich den Stolzen um 1145 angesetzt hat, ist zwar die Identität der Verfasser von Kaiserchronik und Rolandslied wieder möglich geworden, aber noch lange nicht erwiesen.

Daß der in der 'Klage' genannte *meister Kuonrât* das Nibelungenlied gedichtet habe, hat neuerdings wieder Dietrich Kralik[5]) wahrscheinlich zu machen gesucht. Er hat sich, mit aller Vorsicht zwar, dahin ausgesprochen, daß der urkundlich als *magister Chunradus de Patavia* bezeugte bischöfliche Notar und herzogliche Kapellan ihm »der Autorschaft am Nibelungenepos einigermaßen verdächtig« erscheine[6]). Daß ein weltgewandter Höfling und Diplomat das große Werk in seiner Jugend geschrieben, später jedoch seiner Kunst gänzlich entsagt und sich allenfalls noch mit der Vervielfältigung und dem Vertrieb des erfolgreichen Buches befaßt haben sollte, ist nicht leicht zu glauben. Immerhin hat Otto Höfler[7]) Kralik ausdrücklich zugestimmt (S. 168 ff.) und die in hochhöfischer Zeit auffällige Anonymität als charakteristisches Merkmal des literarischen Typus erklärt. In der gesamten germanisch-deutschen Heldendichtung gelte das Verschweigen der Autoren als ausnahmsloses Gesetz und habe noch zu Beginn des 13. Jh.s dem Dichter des Nibelungenliedes die Selbstnennung »als durchaus unangebracht und wohl auch aussichtslos« (S. 209) erscheinen lassen. Daß man in der ersten Hälfte des 13. Jh.s in Passau und im ganzen deutschen Süden nicht gewußt habe, wer der Dichter des Nibelungenliedes war, hält Höfler mit Recht für unglaubhaft; vielmehr habe man ihm – wie allen andern Verfassern heroischer Lieder und Epen – keinen Eigentumsanspruch gegenüber seiner Dichtung zuerkannt, ihn nicht eigentlich als ihren 'Schöpfer' angesehen. »In dem negativ erscheinenden Gesetz der Anonymität der Werke bekundet sich eine positive Macht, die über und in diesen Künstlern und ihren Individualitäten wirksam war« (S. 213). Beim höfischen Epos dagegen ist das Wissen um die Autoren die Regel. Obwohl Gottfried von Straßburg sich im Tristan, von der Initiale 'G' im Akrostichon der Eingangsstrophen abgesehen, nicht genannt hat, ist seine Verfasserschaft nie bezweifelt worden. An Interesse für Namen und Persönlichkeit der Dichter hat es dieser Zeit gewiß nicht gefehlt. Und hätte ihn nicht der Tod an der Vollendung seines Werkes gehindert, hätte vermutlich auch Gottfried dem Schluß noch seinen vollen Namen eingefügt.

[5]) Passau im Nibelungenlied, Anz. d. Österreich. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl. Jg. 1950 S. 451–470 und Wer war der Dichter des Nibelungenliedes? Wien 1954.

[6]) Wer war der Dichter des Nibelungenliedes? S. 28.

[7]) Die Anonymität des Nibelungenliedes, DVjs. 29 (1955) S. 167–213.

Es ist ein Beweis literarischen Selbstbewußtseins, wenn sich die Dichter nennen (wie schon Otfrid getan hatte), mehr oder weniger bescheiden, mehr oder weniger stolz. Das bedeutet nicht ohne weiteres, daß wir von ihrem Leben mehr wissen müßten als von dem der namenlosen, jedoch ist wenigstens die Nachforschung in gleichzeitigen Urkunden und Dichtwerken erleichtert. Und es ist ein eigener Zauber um den Namen: er vertritt uns die Person, konstituiert ihre Einheit und Unverwechselbarkeit. Hartmann von Aue, Gottfried von Straßburg, Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide sind nie in Gefahr geraten, für ein dichtendes Kollektiv gehalten zu werden wie der Dichter des Nibelungenliedes. Im Falle Gottfrieds haben wir tatsächlich wenig mehr als den Namen, von seinen Lebensumständen ist uns so gut wie nichts bekannt. Bei Hartmann glauben wir einiges, bei Wolfram und Walther etwas mehr aus ihren Dichtungen entnehmen zu können.

Uns fehlen beinahe alle äußeren Hilfen, um ein Gedicht an seinen ihm zukommenden geschichtlichen Ort zu stellen. Die Folge ist eine weitgehende Unsicherheit über das zeitliche Verhältnis der Dichtungen eines Verfassers oder eines Zeitraums zueinander. Jene neuere Richtung in der Literaturwissenschaft, für die im Bereich des Deutschen die Namen Emil Staiger und Wolfgang Kayser als repräsentativ gelten dürfen, hätte hier also ein geradezu ideales Experimentierfeld, um ihre Methode zu erproben. Wo sich die Stiluntersuchung als einziger Weg der Einordnung anbot, sind die Ergebnisse meist recht zwiespältig gewesen und selten allgemein anerkannt worden. Es bleibt ein unbehagliches Gefühl der Unsicherheit bis in die Wertungen hinein. Carl von Kraus hat z. B. Hartmann von Aue die sog. 'Frauenklage' (MF 217, 14) aus stilistischen Gründen abgesprochen, während Hendricus Sparnaay sie für ein »echt Hartmannisches Lied«[8]), sogar »eines der vollendetsten . . ., die wir von ihm besitzen«[9]), hält. Die Beispiele lassen sich leicht vermehren; in der mhd. Lyrik sind die Kontroversen angesichts der relativ späten und widerspruchsvollen Überlieferung bekanntlich besonders zahlreich.

Der Mangel an biographischen Details hat übrigens 'biographistische' Mißverständnisse keineswegs verhindert, der Phantasie im Gegenteil erst recht freien Lauf gelassen. Die Geschichte der Minnesangforschung liefert dafür erstaunliche Beispiele. Je weniger man über einen Minnesänger wußte, um so mehr Liebesverhältnisse las man aus seinen Liedern heraus. Reinmar von Hagenau oder Heinrich von Morungen hat man ganze Minneromane angedichtet. Hier

[8]) DVjs. 26, 170.

[9]) Hartmann von Aue. Studien zu einer Biographie I (1933) S. 6.

wird einmal deutlich, wie wichtig die Kenntnis der persönlichen Lebensumstände und -anschauungen eines Dichters auch für das Verständnis seiner Gedichte werden kann, und sei es nur, um grobe Fehlinterpretationen auszuschließen. Wer ein goethisches Gedicht auszulegen unternimmt, bringt ein unmeßbares Wissen um Goethes Leben, Denken und Schaffen mit, das er gar nicht vergessen kann. Selbst wenn er vorgibt und sich vornimmt, davon abzusehen, bleibt es unbewußt und unterbewußt wirksam.

Ich teile mit Staiger und Kayser die Überzeugung, daß das Wortkunstwerk als solches im Mittelpunkt aller literaturwissenschaftlichen Bemühung stehen muß, auch in der mittelalterlichen Dichtung. Die ästhetischen, geistig-seelischen, sittlichen, ja religiösen Kräfte, die große Dichtung auszustrahlen, womit sie den Empfänglichen zu beglücken, zu erheben und zu trösten vermag, kommen nicht aus der Zeit und bleiben ihr nicht verhaftet, sie steigen aus Dauerndem auf und erstreben wiederum Gültiges. Zu meinen, mit der sauberen Textherstellung und der geschichtlichen Einordnung sei alles Notwendige für ein dichterisches Werk bereits getan und nun eigentlich nicht mehr viel zu sagen, ist gewiß ein Irrtum, so verbreitet er ist. Denn da steht die im Sinne Staigers wichtigste Aufgabe, das zu begreifen, was uns an einem Wortkunstwerk ergreift, erst noch bevor, und die ist nicht mehr mit historischen und spezifisch philologischen Mitteln lösbar.

Jedoch für die Interpretation von Dichtung gibt es keine allgemein gültige und verbindliche Methode. Sie gedeiht auf dem schmalen Grat zwischen kritischem Erkennen und persönlichem Bekennen und kann, schon um die lauernde Gefahr schrankenloser Subjektivität zu bannen, zumeist erst mit Aussicht auf Erfolg in Angriff genommen werden, nachdem die historischen Erkenntnismöglichkeiten ausgeschöpft sind, nachdem sorgfältige philologische Arbeit die Voraussetzungen geschaffen hat, die bei der neueren Literatur in der Regel gegeben sind, als selbstverständlich hingenommen und auch bei der Interpretation unbewußt immer in Rechnung gestellt werden, den festen äußeren Rahmen, die verläßliche zeitliche Ordnung. Die Dichterbiographie und -chronologie bleibt daher ein durchaus legitimes Anliegen mittelalterlicher Literatur- und Dichtungswissenschaft.

II.

Die Schwierigkeiten, vor die sich der Forscher auf diesem Gebiet gestellt sieht, sind groß, häufig unüberwindlich. Keiner unserer großen mhd. Epiker ist uns urkundlich bezeugt. Das ist auf jeden

Fall ein deutlicher Hinweis auf die relative Gedrücktheit ihrer sozialen Stellung und auf ihre wirtschaftliche Schwäche. Ein armer Ministeriale wie Hartmann von Aue oder Wolfram von Eschenbach hatte eben wenig Gelegenheit, in Rechtsgeschäfte verwickelt zu werden, es sei denn, er erhielt von einem hochmögenden Herrn etwas geschenkt, wie Walther von der Vogelweide seinen Pelzrock von dem Passauer Bischof Wolfger, dem späteren Patriarchen von Aquileja, der wie Landgraf Hermann von Thüringen und Herzog Leopold VI. von Österreich ein Mäzen der Dichter war. Dieser Tatsache allein verdankt Walther seine namentliche Erwähnung in den Reiserechnungen des Bischofs, wo unter dem 12. November 1203 eingetragen ist, daß er *apud Zeiselmurum Walthero cantori de Vogelweide pro pellicio novo quinque solidos longos* übereignet habe.

Verwunderlicher ist es schon, daß die mittelalterlichen Geschichtsschreiber und Chronisten von der zeitgenössischen deutschen Literatur und ihren großen Namen so gar keine Notiz genommen haben. Gewiß, sie sind noch immer lateinisch schreibende Kleriker, jedoch einige von ihnen gehörten den höchsten Kreisen an und haben in Politik und Gesellschaft eine wichtige Rolle gespielt. Wir werden abermals gewarnt, die Bedeutung der Dichtung als einer öffentlichen Macht zu überschätzen; sie ist gepflegte Unterhaltung der Mußestunden für eine recht dünne Schicht, nicht mehr. Die Dichter mußten selbst dafür sorgen, daß ihre Namen nicht vergessen wurden, und sie haben das ja auch getan, leider viel zu bescheiden und zu wenig mitteilsam für unsern Wissensdurst.

Die Zunftgenossen standen untereinander jedenfalls in reger Kommunikation. Sie suchten und fanden Gelegenheiten, die Werke der Gleichstrebenden und Konkurrenten kennenzulernen und sich mit ihnen, zustimmend oder ablehnend, auseinanderzusetzen. Der mündliche Vortrag der Dichtungen an den höfischen Zentren des literarischen Lebens verschaffte ihnen einen (mit den Maßstäben der Zeit gemessen) beachtlichen Grad von Publizität. Auch literarische Fehden wurden wohl vielfach an Ort und Stelle ausgetragen und führten zu leidenschaftlichen Parteinahmen der Hörer pro et contra. Am bekanntesten ist der Streit Walthers von der Vogelweide mit Reinmar am Wiener Hof[10]; im epischen Bereich gibt ihm der Wolframs mit Gottfried (allerdings ohne nachweisbare persönliche Berührung) an Schärfe nichts nach.

Alles was wir von unseren mhd. Klassikern zu wissen meinen, ist aus ihren Werken erschlossen. Die äußeren Voraussetzungen zu einer

[10]) vgl. dazu zuletzt Karl Kurt Klein, Walthers Scheiden aus Österreich, ZfdA. 86 (1955) S. 215–230.

Lebensbeschreibung liegen bei Wolfram von Eschenbach keineswegs anders und günstiger als bei Hartmann von Aue. Wenn wir trotzdem von Wolframs Leben mehr zu wissen glauben, als gemeinhin über einen mittelalterlichen Dichter bekannt ist, wenn er uns als Individualität plastischer vor Augen steht als die meisten übrigen (von Walther abgesehen), so verdanken wir das vor allem seiner ganz persönlichen Art zu schreiben und zu dichten. Er nimmt den lebhaftesten Anteil an den Schicksalen seiner Gestalten, mischt verdeutlichend Hinweise auf eigene Lebensverhältnisse hinein und zieht Personen und Vorgänge aus zeitgenössischen Gedichten vergleichend heran. Nicht selten unterbricht er den kontinuierlichen Fluß der Erzählung und erörtert eine Sonderfrage ganz lebens- und wirklichkeitsnah, indem er seine Hörer unmittelbar anredet. Aus solchen spontanen Äußerungen hat philologische Bemühung einen Schatz biographischer Details gewonnen, die dem Dasein unseres größten mittelalterlichen Dichters Farbe und Atmosphäre geben.

Erlebnismäßige Grundlagen wird man bei mittelalterlicher Dichtung nur vorsichtig und zurückhaltend in Ansatz bringen dürfen, wiewohl es ebenso falsch wäre, sie ganz zu leugnen. Die religiöse Problematik des Parzival muß auch von seinem Schöpfer zuvor erfahren und durchlitten worden sein. Im Gregorius[10a]), der Legende *von dem guoten sündære* (V. 176), wie er nach dem Willen des Dichters überschrieben werden sollte, möchte man das erste Zeugnis der schweren seelischen Krise in Hartmanns Leben sehen. Wenn man das Gedicht ernst nimmt, als dichterischen Niederschlag des Todeserlebnisses, dann setzt es den Tod seines Dienstherrn voraus. Der Prolog zumal ist ein ganz persönliches Sündenbekenntnis, und nicht den geringsten Teil der beklagten Sündenlast stellt das bisherige dichterische Werk, Minnelieder und Artusepik, dar. Julius Schwietering hat darin[11]) »durch Entlehnung bedingte Formelhaftigkeit« finden wollen und sich auf Gustav Ehrismann[12]) berufen: »es ist kein Wandel in der Gesinnung vom Erec zu den beiden Erzählungen und dann zum Iwein, als etwa vom Weltkind zum Büßer und wieder zum Weltmann, sondern es sind belehrende Bilder für verschiedene Stufen menschlicher Sittlichkeit«, und H. Sparnaay hat[13]) »H.s erstaunliches Talent der Anempfindung« bewundert, »das ihn befähigt, fremdes Eigentum

[10a]) Zitiert wird nach der Ausgabe von Hermann Paul, ATB Nr 2, 6. Aufl. (1929) besorgt von Albert Leitzmann.

[11]) Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter, Abh. d. Ges. d. Wiss. z. Göttingen Phil.-hist. Kl. N. F. Bd. XVII, 3 (1921) S. 77 f.

[12]) ZfdA. 56, 195 f.

[13]) Hartmann von Aue II (1938) S. 73.

so ganz mit seinem Geist zu durchdringen, daß die Wiedergabe uns wie eine eigene Schöpfung anmutet«. Das glaube, wer mag und nicht fühlt, daß *der bitterliche tot* (V. 20), das Problem des Todes, den jungen höfischen Dichter angerührt und die optimistische Diesseitsgläubigkeit zerstört hat. Am Sterbebett seines geliebten Herrn, so scheint es, ist er der Vergänglichkeit des schönen Daseins inne geworden und zugleich der Fragwürdigkeit jener poetischen Scheinwelt, in der er sich dichtend bewegt hatte.

Diese immanente Spannung im Leben und Werk Hartmanns von Aue hat neuerdings Hugo Kuhn[14]) wiederum harmonisch aufzulösen versucht. Kuhn hat seine Auffassung zuerst am Erec entwickelt, in welchem das neue »in seinen Inhalten ganz innerweltlich gewordene ritterlich-höfische Lebensideal« durchwaltet gezeigt werde »von der gleichen Struktur, die das christlich-augustinische Verhältnis des Menschen zu Gott bezeichnet«. Der gleiche Grundton gehe durch alle vier Epen Hartmanns: »Wer sich in dem Dasein, das ihm geschenkt ist, genießend abschließt, oder, mit Gregorius zu reden, wer im *zwîvel* lebt, der neutralisiert es, der macht seine Kräfte unwirksam; wer aber durch freiwillige Preisgabe, wer durch Buße lernt, es von oben zu empfangen, der erst kann auch seine irdischen Kräfte recht benützen: als Aufgabe und Dienst zur Ehre in der Welt wie zum Lohn bei Gott. Die höhere Macht, der man sich unterwirft, ist hier [im Erec] wie im Iwein die Aventüre. Sie rückt so aber ganz in die Nähe der geistlichen Epen, wird fast ein weltlicher Arm Gottes!«[15])

Um der postulierten Strukturanalogie willen wird hier die Aventüre stellvertretend auf den Thron Gottes gesetzt. Aus ihrer Hand sollen nach Kuhn Erec und Enite im Augenblick ihrer tiefsten Ohnmacht, im Opfer, ja im Tod die schuldhaft verdorbene Minne als Geschenk zurückempfangen. Erecs zweiter freiwilliger Sühneweg soll den unbegriffenen Sinn schon des ersten wiederholen: »den Abstieg bis in den Tod, damit sich dort schenke, was man als Besitz nur verliert«[16]). Auch der richtige ritterliche Weltdienst führe zum christlichen Besitz, zum »haben als hätte man nicht«. Der erste Schritt der höfischen Klassik bedeute daher keine weitere Säkularisierung, vielmehr tue sich ein neuer Zusammenhang von Welt und Gott auf. Weil die Märchenwelt des Königs Artus ganz bewußt nur als Analogie des Heils konzipiert sei, habe sie dem Menschen zum erstenmal die

---

[14]) Festgabe für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider (1948) S. 122–147; Annalen der deutschen Literatur (1952) S. 120 ff.; Der Deutschunterricht Jg. 1953 Heft 2 S. 11–27.

[15]) Festschrift f. Kluckhohn u. Schneider S. 146 f.

[16]) Annalen d. dt. Lit. S. 124.

Möglichkeit eröffnet, das Heil eines weltlichen Lebens im Spiel selbst zu gestalten. Erst indem man die Wahrheit der Dichtung als Märchen von der religiösen Wahrheit unterschieden habe, sei sie menschlich und dichterisch zugänglich geworden.

Auf eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit Kuhns Thesen muß hier verzichtet werden. Nur soviel: Ich glaube nicht, daß es erlaubt ist, das ganz innerweltliche Problem des Erec wie des Iwein durch eine Hintertür wieder zu einem religiösen umzudeuten. Die höfische Epik wie die Minnelyrik sind zwar Ausdruck eines starken Dranges nach Überhöhung der Wirklichkeit, wenn man will, auch der Flucht in eine neue Idealität. Die Erfüllung, die man im tatsächlichen Leben nicht findet, sucht man im Traum. Aber diese Traumwelt der Dichtung ist kein dem christlichen vergleichbares Jenseits, sondern ein ins Ideale gesteigertes Diesseits, in welchem die sittliche Idee sich ohne allzu irdische Trübungen zu verwirklichen vermag. Sie ist diesseitigen Wurzeln und Bedürfnissen entsprungen. Wenn Kuhns harmonisierende Betrachtungsweise recht hätte, dann gäbe es keinen Bruch in Hartmanns Werk. »Wenn er in der Aventiure bereits eine Analogie zum christlichen Heil erschloß«[17]), dann brauchte er sich seine Artusromane nicht als *süntlîche bürde* anzurechnen, wie er es im Prolog zum Gregorius offensichtlich tut. Der vom Tode seines Herrn Erschütterte widerruft das höfische Märchen nicht, weil es der *wârheit* analog, sondern weil es für seinen umdüsterten Sinn *nâch der werlde lône,* d. h. Sünde war. Die auf die scheinbare Harmonie des Diesseits, auf das Ideal vernünftiger Humanität gegründete Sicherheit des Daseins hat sich ihm vor der Wirklichkeit des Todes als trügerisch erwiesen. Da liegt die wahre Spannung seines Lebens und Dichtens, zwischen optimistischem Vertrauen auf den Menschen und der Erfahrung von Gottes unbegreiflichem Ratschluß.

Was bedeutete das tändelnde Minnespiel und die untrübbare Freude der *meienbæren* Artusritter vor dem Ernst des Todes und des Jüngsten Gerichts! Die trügerische Märchenwelt, die er *mit worten* (V. 42) wenn nicht errichtet, so doch nachgezeichnet hatte, erscheint ihm jetzt als eine *groze swære der süntlichen bürde* (V. 38 f.), von der er sich erschrocken abwendet. Die Umkehr ist so schroff und entschieden, daß man an einer auslösenden persönlichen Erfahrung nicht zweifeln möchte. Aber dann stoßen wir an der Stelle, wo es sich darum handelt, den Schmerz von Gregorius' Mutter bei der Aussetzung der Frucht ihrer sündigen Geschwisterliebe zu beschreiben, auf ein eigentümlich widersprechendes Bekenntnis: Gr. 789–804

[17]) ebda. S. 125.

Ir wizzet wol daz ein man
der ir iewederz nie gewan,
reht liep noch grozez herzeleit,
dem ist der munt niht so gereit
rehte ze sprechenne da von
so dem der ir ist gewon.
nu bin ich gescheiden
da zwischen von in beiden,
wan mir iewederz nie geschach:
ich engewan nie liep noch ungemach,
ich enlebe übele noch wol.
da von enmac ich als ich sol
der vrouwen leit entdecken
noch mit worten errecken,
wan ez wære von ir schaden
tusent herze überladen.

Das scheint einen erlebnismäßigen Anlaß für das Gedicht geradezu auszuschließen. Hartmann entschuldigt sein Unvermögen, das Leid der Mutter, die sich von ihrem Kinde trennt, zu schildern, damit, daß ihm selbst nie *reht liep noch grozez herzeleit* (V. 791) zuteil geworden sei. Man hat mit Recht gesagt, eine solche Aussage könne er nicht nach dem Tode seines Herrn gemacht haben. Mit diesem Ereignis wird der Gregorius jedoch von allen neueren Beurteilern in ursächlichen Zusammenhang gebracht, gleichviel zu welcher Kreuzzugspartei sie sich rechnen. Die Stelle ist für alle eine Belastung, auch für Friedrich Neumann, der die Legende hinter den Kreuzzug (von 1189/90) verlegte aus der Erwägung, daß die Verse vom Mangel an erfahrenem Leid um 1195 wahrscheinlicher würden, »wenn der schmerzende Tod des Lehnsherrn in heilende Vergangenheit gesunken ist«[18]). Der Bruch im Werk des Dichters ist so offensichtlich, daß er mit dem uns bekannten Einschnitt in seinem Leben zusammenfallen muß. Die störenden Gregorius-Verse können demgegenüber nicht ernst genommen, müssen als literarische Bescheidenheitsformel gewertet werden. Man kann darauf verweisen, daß Hartmann an der fraglichen Stelle nicht bloß *grôzez herzeleit,* sondern ebenso *reht liep* als eigene Lebenserfahrung bestreitet: Gr. 798 f. *ich engewan nie liep noch ungemach, ich enlebe übele noch wol.* Das klingt nun wirklich formelhaft, und es fällt schwer, dem Verfasser des Erec und der Minnelieder solche Unbewegtheit des Gemüts zu glauben. Voll befriedigend ist die Bagatellisierung der dem Prolog widersprechenden Verse als Bescheidenheitstopos dennoch nicht, weil sich sofort die Frage erhebt, welchen Äußerungen eines mittelalterlichen Dichters man dann

[18]) Wann dichtete Hartmann von Aue? in: Studien zur deutschen Philologie des Mittelalters. Friedrich Panzer zum 80. Geburtstag (1950) S. 64.

überhaupt noch persönliche Aussagekraft beimessen soll. Aber wer diese Erklärung nicht annehmen will, muß den Prolog preisgeben, und wer wollte sich dazu verstehen?

Selbst im Bereich nüchterner Daten bleiben die Aussagen der dichterischen Werke von problematischem Wert. Wo etwa die Erwähnung eines geographischen Namens oder einer neuartigen Sache als Anhalt für die Datierung bemüht wird, ist zuvor zu prüfen, wann sie im Umkreis des Dichters bekannt geworden sein können. Den Erec hatte man auf Grund der Nennung *Connelants,* d. h. Iconiums (V. 2000 bis 2011), nach 1190[19]) zu datieren versucht. Sparnaay hat in seiner Biographie Hartmanns (I, 7) diese Datierung aufgenommen und noch neuestens[20]) energisch verteidigt. Aus *Connelant* soll nach Hartmanns Angabe der kostbare Zobel stammen, der die Festkleider auf Erecs und Enites Hochzeit zierte. Es ist die einzige Stelle in seinen Werken, wo der Dichter einen Ortsnamen gegen seine Quelle neu eingeführt hat. Um eine gleichgültige geographische Bezeichnung kann es sich daher wohl nicht handeln. Die Stadt *Conne*-Iconium wurde am 18. Mai 1190 vom Kreuzheer Friedrich Barbarossas eingenommen, die siegreiche Schlacht machte ihren Namen im Abendland bekannt. Wenige Wochen später ertrank der Kaiser im Flusse Saleph. Sein Tod entschied den Feldzug. Das durch zahlreiche verlustreiche Kämpfe geschwächte Heer ging rasch seiner Auflösung entgegen. Unter dem Eindruck der allgemeinen Bestürzung über den Tod des Kaisers und die schlechten Nachrichten vom Kriegsschauplatz soll Hartmann die *Connelant*-Verse seines Epos geschrieben haben. Das würde bedeuten, daß der Erec nicht vor 1190 gedichtet sein kann.

Der Name Iconiums ist jedoch, wie Friedrich Neumann[21]) gezeigt hat, schon vor 1190 in Deutschland bekannt geworden, vielleicht durch die Kreuzfahrt Heinrichs des Löwen (1172), sicher durch eine 1179 am Hofe Barbarossas weilende Gesandtschaft des Sultans von Iconium, Kilidsch Arslans II., die zu gewissen vertraglichen Abmachungen im Hinblick auf den geplanten Kreuzzug geführt zu haben scheint und noch im Jahre 1188 einen neuerlichen Austausch von Gesandtschaften nach sich zog. (Günther Jungbluth hat[22]) vermutet, daß Hartmann bei dem Empfang der mit orientalischer Prachtentfaltung auftretenden Seldschuken auf dem Nürnberger Reichstag zu Ende des Jahres selbst zugegen gewesen sei.) Da Ico-

[19]) Fedor Bech, Einleitung zur Erec-Ausgabe S. XVI f.; Gustav Rosenhagen ZfdA. 55, 301 f.

[20]) DVjs. 26, 170 f.

[21]) ZfdA. 83, 271 ff.

[22]) Euphorion 49, 159.

nium schließlich doch mit Waffengewalt erobert werden mußte, haben sich die auf den Sultan gesetzten Hoffnungen augenscheinlich nicht erfüllt. Diese Ereignisse konnten im Reich keine sonderlich freundliche Erinnerung an Iconium wecken. Daß Hartmann durch die Bestürzung der Zeitgenossen über Barbarossas Ende und das Scheitern des Kreuzzuges veranlaßt worden sein sollte, den Namen der kleinasiatischen Stadt ausgerechnet in die heitere Schilderung von Erecs Hochzeit einzufügen, wie Sparnaay gemeint hat, ist nicht gerade überzeugend. Die vom Dichter vertretene Ansicht, daß Iconium nicht zum heidnischen Gebiet zähle, konnte man allenfalls in den achtziger Jahren haben, aber nicht mehr nach 1190, seitdem die Kreuzfahrer so eindringlich eines besseren belehrt worden waren. Kurz, wenn man der Erwähnung *Connelants* überhaupt Gewicht beimessen will, spricht sie eher für eine Entstehung des Erec vor 1190 als danach.

Einen verläßlicheren Anhaltspunkt bietet etwa die Verwendung des *drîbock* im II. und V. Buch des Willehalm (111, 9 und 222, 17) für das Anfangsdatum dieses zweiten großen Wolframschen Epos. Dabei handelt es sich um eine Belagerungsmaschine, die *inestimandae magnitudinis saxa* zu schleudern vermochte und, soviel wir wissen, in Deutschland zuerst im Sommer 1212 von Kaiser Otto IV. bei dem Sturm auf die Burgen des Landgrafen Hermann gebraucht wurde. Wolfram erwähnt den *drîbock* als eine Novität der Belagerungstechnik, und wir werden daher wohl das Richtige treffen, wenn wir ihn um 1212, wenig vorher oder nachher, mit der Arbeit am Willehalm beginnen lassen.

Das wichtigste Datum, zum Glück ein leidlich sicheres, auf dem die gesamte Chronologie unserer klassischen mhd. Dichtung letztlich aufbaut, bietet eine Bemerkung Wolframs im VII. Buch des Parzival (379, 18 ff.), daß die Erfurter Weingärten noch von Pferdetritten verwüstet lägen. Die Stelle bezieht sich nach allgemeiner Ansicht auf einen Feldzug König Philipps von Schwaben gegen seinen abgefallenen Vetter Hermann von Thüringen, der ihn im Sommer 1203 in der reichstreuen Stadt Erfurt belagerte. Wolfram wird als fränkischer Ritter daran teilgenommen haben und auch an dem erneuten Kriegszug des folgenden Jahres, der am 17. September 1204 mit der Unterwerfung Hermanns zu Ichtershausen endete. Die Verse über die verwüsteten Erfurter Weingärten und das ganze VII. Parzivalbuch können daher kaum vor dem Spätherbst 1204 geschrieben sein. Wolframs Teilnahme an den beiden Feldzügen von 1203/04 erklärt die Arbeitsunterbrechung nach dem VI. Buch, dessen Schlußverse die Fortsetzung obendrein von dem Gebot einer Dame (*wolt ez gebieten mir*

ein munt 337, 28)[23]) abhängig machen. Buch I–VI müßten demnach um Pfingsten 1203, als der Krieg begann, bereits fertig gewesen sein. Das *ze Wildenberc* (P. 230, 13) geschriebene V. Buch verrät durch eine erste Anspielung auf *froun Luneten rat* (P. 253, 10 ff.) Kenntnis des Iwein und liefert uns den einzigen festen Punkt der Hartmann-Chronologie, freilich nur einen terminus ante quem. Wie lange vor 1203 das Hartmannsche Gedicht bereits vorgelegen hat, bleibt offen, jedoch läßt die ohnehin eng begrenzte Schaffenszeit Hartmanns nur wenig Spielraum, sofern man der herkömmlichen Anordnung seiner Werke Glauben schenken darf[24]).

III.

Die Reihenfolge: 1. Büchlein – Erec – Gregorius – Armer Heinrich – Iwein ist in den Grundzügen schon von Karl Lachmann und Moriz Haupt festgelegt und nach Carl von Krausens und Konrad Zwierzinas Untersuchungen des Reimgebrauchs[25]) kaum mehr ernstlich bestritten und beinahe kanonisch geworden. Franz Saran, der Beitr. 24, 64 ff. eine schon in seiner Dissertation[26]) und zehn Jahre später noch einmal[27]) verfochtene abweichende Ansicht zu verteidigen und wider den Stachel zu löcken versuchte, ist von Zwierzina[28]) alsbald zur Ordnung gerufen worden. Seine auf fragwürdige metrische Statistiken (die Zählung der einsilbigen Verstakte) gestützten Argumente waren erwiesenermaßen schwach, und Zwierzina hatte verhältnismäßig leichtes Spiel, ihre durch die Überlieferungslage bedingte Unzulässigkeit zu demonstrieren und mit guten Gründen auf die weit bessere Zuverlässigkeit seiner Reimbeobachtungen hinzuweisen. Der Wortlaut von Hartmanns Versen schwankt in den einzelnen Handschriften beträchtlich, allein im Reim ist die echte Lesart entweder übereinstimmend gegeben oder jedenfalls sicher erkennbar. »so darf die reimstatistik darauf bauen, dass ihr durch die vorhandenen texte ihr material lückenlos und zuverlässig zugeführt wird: an ihren ziffern

---

[23]) Ich zitiere Wolfram nach der Ausgabe von Karl Lachmann [5]1891. – (Apokopen und Synkopen auf Grund von Lachmanns Metrik sind rückgängig gemacht.)

[24]) Über den gegenwärtigen Stand der Hartmann-Forschung orientiert Friedrich Neumanns Artikel 'Hartmann von Aue (Nachtrag)' im Verfasser-Lexikon V (1955) Sp. 322–331.

[25]) Abhandlungen zur germanischen Philologie. Festgabe für Richard Heinzel (1898) S. 111 ff. und 437 ff.

[26]) Hartmann von Aue als Lyriker (1889) S. 46 ff.

[27]) Beitr. 24, 27 ff.

[28]) ZfdA. 45, 369 ff.

kann man wol deuteln, aber nicht rütteln. dagegen ist es bekannt, dass nie auch nur zehn zusammenhängende verse in mehreren verschiedenen hss. desselben gedichts gleich rhythmisiert sind, dass es in die hand der herausgeber gegeben ist, durch ganz kleine retouchen an sprache und orthographie der überlieferung, durch einführung oder auflösung von apokopen, synkopen, elisionen, krasen udglm. die scansion des mhd. verses beliebig zu bestimmen und dass endlich keine übereinstimmung bei den herausgebern besteht darüber, was hier textkritisch oder metrisch zulässig ist. wer in unsern texten von heute beschwerte hebungen zählt und, wie Saran, aus kleinen procentualen unterschieden dann grosse folgerungen zieht, der hat auf sand gebaut«[29]).

Saran hatte für seine Anordnung der Werke Hartmanns[30]), die eine erste Periode weltlicher Dichtung: 1. Büchlein + Erec + ältere Minnelieder und Iwein + jüngere Minnelieder (ca. 1180–1188) von einer zweiten geistlich-moralischer Dichtung: Kreuzlieder – Gregorius – Armer Heinrich (nach 1189) unterschied, nicht bloß formale Kriterien ins Feld geführt, sondern auch die psychologische Wahrscheinlichkeit in Anschlag gebracht, ohne sie allerdings für ausschlaggebend zu halten. Er hatte auf den Prolog zum Gregorius verwiesen und in seine Verurteilung der weltlichen Dichtung auch den Iwein[31]) einbezogen. Die Bedingung *und sich niht wider niuwet* (Gr. 50), an die Hartmann selbst die Hoffnung auf Vergebung seines sündigen Weltdienstes geknüpft hatte, schien ihm einen dauernden Verzicht auf weltliche Poesie zu enthalten[32]). Dazu hatte Anton Schönbach[33]) ein weiteres Indiz beigebracht: das selbstsichere Bekenntnis des Iwein, *daz ein biderbe man sich alles des enthalten kan des er sich enthalten wil* (Iw. 6579 ff.), sei nach dem Gregorius schwer vorstellbar. Und er hatte außerdem wahrscheinlich gemacht, daß Hartmann Crestiens Yvain schon für seinen Erec benutzt hat: die 80 trauernden Witwen auf Schloß Brandigan fehlen in der französischen Quelle und dürften den 300 im Arbeitshaus schmachtenden Jungfrauen auf der Burg zum schlimmen Abenteuer nachgebildet sein. Danach lag es zumindest nahe, seine intensive Beschäftigung mit der Artusepik nicht ohne Not zeitlich auseinanderzureißen. Zwierzina hat[34]) diese Argumente doch allzusehr auf die leichte Schulter genommen, wobei ihm die

[29]) ebda. S. 375.
[30]) Beitr. 24, 36.
[31]) Zitiert nach der Ausgabe von G. F. Benecke u. K. Lachmann ^{5}1926.
[32]) Beitr. 24, 30.
[33]) Über Hartmann von Aue (1894) S. 458 f.
[34]) ZfdA. 45, 377 f.

Gregorius-Verse vom nie erfahrenen Leid willkommene Hilfsdienste leisteten.

Können wir heute wirklich die Ansicht vom alleinigen Primat der Form in der mittelalterlichen Dichtung: »es ist alles Stil und Technik«[35]) noch teilen? »Daß die form herz nicht arterie, seele nicht haut dieser kunst« sei, ist vielleicht am kompromißlosesten von dem jungen Arnold Schirokauer[36]) ausgesprochen worden: »Wie seelisch unmöglich ist, daß der gemessene, mildernde, allem übermaß feindselige Hartmann einen hintertreppenstoff wie den Gregor 'schön' findet. – Und dann: Erek – Iwein. Der inhalt ist in beiden epen zum verwechseln ähnlich. Sie schickt ihn auf abenteuer – er entfleucht ihr – auf abenteuer. 1 – 2 = 3, 2 – 1 = 3; die jeweils resultierende 3 = einige abenteuer. Aber: vom unbeholfenen Erek haben wir nur 1 hs., vom meisterlich geformten Iwein ca. 20!! Was also entzückte das publicum an diesen werken! Im Armen Heinrich: die reden des 11jährigen bauernmädchens im lebensklugen jargon einer gebildeten hofdame reiferen alters! Also – ein minnelied!« – Schirokauer selbst hat diese einseitigen Urteile, mindestens was den Armen Heinrich angeht, gründlich revidiert[37]) und das kleine Meisterwerk von der Läuterung eines menschlichen Herzens »eine deutsche *Vita Nuova*«[38]) genannt. Mit ihm erreicht Hartmann in der Tat die Höhe seiner Kunst. Mag der später fertiggestellte Iwein das kleinere Gedicht in der Beherrschung der formalen Mittel noch übertreffen, in der geistigen Durchdringung des Stoffes und der Kraft der Menschengestaltung steht er weit hinter ihm zurück.

Zwierzina hat in Hartmann von Aue vor allem das »formgenie ersten ranges« bewundert, das sich stetig und sicher zu seinem Kunstideal emporarbeitet und seiner Zeit ihren Stil schafft: den leichten und ungezwungenen Fluß der Rede im Verse. Im Iwein sei er »der forderung des geschmacks, den er und sein publicum für den guten hielten und der auch ein guter war«[39]), schließlich ganz nahegekommen. Tatsächlich zeigt dies Epos Hartmann im Vollbesitz aller Stilmittel der höfischen Dichtkunst, die er maßvoll verwendet, um ihrer Wirkung desto sicherer zu sein. Wer das Wesen des Klassischen in formaler Vollendung sucht, darf den Iwein mit Recht das klassische Werk der hochhöfischen Zeit nennen. Aber solche kühle Klassizität hat ihre Kehrseite. Der Iwein ist zugleich Hartmanns unpersön-

[35]) Zwierzina, Festgabe f. Heinzel S. 491.
[36]) Beitr. 47, 119 f.
[37]) ZfdA. 83, 59 ff. und GRM. 33, 262 ff.
[38]) GRM. 33, 268.
[39]) ZfdA. 45, 286.

lichstes Werk geworden. Nirgends sonst ist er so wenig mit dem Herzen dabei gewesen. Die nüchterne Feststellung des Prologs, daß er an diesem Werk gearbeitet habe, *swenner sine stunde niht baz bewenden kunde, daz er ouch tihtennes pflac* (Iw. 23 ff.), darf nicht als Bescheidenheitsfloskel bagatellisiert werden, sie umschreibt sein Verhältnis zu dieser Dichtung durchaus zutreffend. Man muß den Gregorius-Prolog daneben lesen, um den ganzen Unterschied der inneren Einstellung zu erkennen: hier fühlte sich der Dichter persönlich engagiert, die bedrängenden Fragen des Daseins, mit denen sein Held zu ringen haben wird, sind zugleich seine eigenen – dort distanziert er sich in geradezu befremdlicher Weise von seinem poetischen Vorhaben. Diese Dichtung, spüren wir, ist für ihn nicht geistige Auseinandersetzung mit den Problemen von Gott und Welt, er nimmt sie nicht ernst, sieht sie als einen müßigen Zeitvertreib an.

Ich hüte mich, aus dieser jüngst von Helmut de Boor[40]) vorgetragenen Beurteilung des Iwein voreilige chronologische Folgerungen zu ziehen und den Iwein an den Erec heranzurücken, denn offenbar steht der Dichter auch seiner Quelle Crestien mit veränderter Auffassung gegenüber. Er hat an dessen Yvain viel weniger geändert als am Erec, hat eigene Anschauungen viel zögernder zur Geltung gebracht und seine Aufgabe hauptsächlich in der möglichst kunstgerechten Übertragung des französischen Textes ins Deutsche gesehen. Ich meine jedoch, Zwierzina hat den Wert des rein Artistischen überschätzt. Den Satz des Malers Liebermann »Die gutgemalte Rübe ist ebenso gut wie die gutgemalte Madonna«[41]) wird man nicht ohne Einschränkung auf das Gebiet der Wortkunst anwenden wollen. Die bloß formale Perfektion ist kein unbezweifelbarer Maßstab für die Dichtkunst, auch für Hartmann nicht, von Wolfram zu schweigen.

Die Beweiskraft des fortschreitend verfeinerten Reimgebrauchs für die Hartmann-Chronologie bleibt von solchen Überlegungen selbstverständlich unberührt; immerhin scheinen mir Zwierzinas Folgerungen in einigen Punkten der Nachprüfung und Ergänzung bedürftig zu sein. Bemerkenswert ist zunächst, daß er seine Methode gegenüber Wolfram mit weit größerer Zurückhaltung geübt und in diesem Fall auf die Formulierung von 'Resultaten' aus seinen Reimbeobachtungen ausdrücklich verzichtet hat[42]). Die 'greifbare Sicherheit' für die Chronologie[43]) hat sich anscheinend nur bei Hartmann eingestellt. Aber auch in diesem Musterbeispiel geht die Rechnung nicht immer rein

[40]) Geschichte der deutschen Literatur, II Die höfische Literatur (1953) S. 80 ff.
[41]) Die Phantasie in der Malerei (1916) S. 7.
[42]) Festgabe für Heinzel S. 479.
[43]) ebda. S. 451.

auf. Die letzten 500 Iwein-Verse fand Zwierzina weniger sorgfältig insofern, als sie mehrmals Reime aufweisen, die der Dichter in diesem Werke sonst konsequent gemieden hat: *begunde* 7945 – auch zwei der vier *began*-Reime gehören dem Schlußteil an (7614. 7814) –; *gesat* 7820; *-zalt* 8007; *hæte* 7886. Die Erklärung scheint nahe zu liegen: die Konzentration des Dichters auf die vielerlei Kleinigkeiten, deren Beachtung er sich auferlegt hatte, ist gegen Schluß ein wenig erlahmt. Ähnliche Nachlässigkeiten begegnen aber auch zu Beginn des Gedichts. Das Präteritum von *komen*, und zwar ausschließlich die Form *kam*, erscheint im Iwein nur 7mal im Reim, davon stehen 6 Beispiele vor V. 1000. »Die ersten tausend Verse des Iw.«, stellte Zwierzina selbst fest, »stehen also in bezug auf die Verwendung des *kam* im Reim noch ganz auf der Stufe des Er. und Greg., erst Vers 1000 (gerade dort!) setzt die neue Technik ein«[44]). Daß Hartmann während der Arbeit am Iwein »Kenntnis davon erhalten hatte, dass *kam* : *nam* im Nachbarlande nicht reimte«[45]) und es daraufhin schlagartig mied, ist nicht sehr überzeugend, um so weniger, als sich in den 1500 Versen des Armen Heinrich bloß ein *kam* findet. Die auffällige Sonderstellung von Iw. V. 1–1000 wird unterstrichen durch 9maligen Reimgebrauch des veralteten Verbums *dagen / verdagen*, das der Dichter weiterhin gänzlich verschmäht und schon in den 4000 Gregorius-Versen bloß 5mal verwendet hatte. Schirokauer hat noch zwei weitere Indizien beigebracht, die in die gleiche Richtung weisen: das geschwächte *niemen* Iw. 319, das sonst allein im Erec 4mal gereimt ist[46]), und pluralisches *sî* Iw. 104, das dann verschwindet[47]).

Zwierzina konstatiert hier 'Rückfälle', wie sie gerade »zu Anfang neuer, sonst sorgfältiger gereimter Gedichte« nicht selten vorkämen[48]). Der Dichter »hatte in der Ruhepause zwischen seinen beiden Werken die volle Herrschaft über seine Technik, die Uebung, verloren und musste sich erst wieder einarbeiten, oder er hatte über neuen Anforderungen an seine Technik, neuen Beschränkungen, die er sich in seinem neuen Gedicht, durch Erfahrung belehrt, auferlegen zu müssen glaubte, die 'älteren Regeln' ein wenig aus den Augen verloren und konnte nicht gleich allem, was auf ihn einstürmte, gerecht werden. Später wurde er wieder aufmerksamer, obwohl es vorkam, dass er in seinem neuen Werke einige der 'alten Regeln' zugunsten neuer über Bord warf und die 'Rückfälle' sich dann über das ganze Werk aus-

[44]) ebda. S. 502 f.
[45]) ebda. S. 503.
[46]) Beitr. 47, 86.
[47]) ebda. S. 80.
[48]) Festgabe für Heinzel S. 503.

breiten«[49]). Ein Beispiel für die letztgenannte Möglichkeit wäre der 5malige Dat. sg. *manne* im Iwein, der im Gregorius gänzlich aufgegeben war[50]). 'Rückfälle' am Anfang und 'Rückfälle' am Ende, möglicherweise über das ganze Werk ausgebreitet – »wir müssen froh sein, wenn wir in einigen Fällen die Tendenz deutlich vor uns sehen«[51])! Auch diese Methode ist wohl nicht ganz so sicher, wie sie scheinen möchte.

Der mehrfach abweichende Reimgebrauch in V. 1–1000 und den übrigen 7000 Versen des Iwein ist als 'Rückfall' kaum zureichend erklärt. Zwierzina hatte daneben in allgemeinerem Zusammenhang die Vermutung geäußert, »dass an der Stelle, wo innerhalb eines und desselben Gedichtes eine bestimmte und deutlich wahrnehmbare und auch nicht gleichgiltige Aenderung im Sprach- und Reimgebrauch vorliegt, eine Arbeitspause vorausgeht. Dass also die Grenze zwischen beiden Reimgewohnheiten mit einer Arbeitspause zwischen den beiden hier in Betracht kommenden Partieen des Gedichtes zusammenfällt«[52]). Er hatte dabei wohl vornehmlich die Verhältnisse in Wolframs Parzival im Auge. Auf den speziellen Fall des Iwein ist diese Erklärung erst von Schirokauer angewendet worden, der[53]) ein neues Argument hinzufügte. Der Eingangsvers des Armen Heinrich *Ein ritter so geleret was* wird bekanntlich im Iwein V. 21 *ein riter, der geleret was* beinahe wörtlich wiederholt. Dies Selbstzitat, sagt Schirokauer, sei ein Armutszeugnis, und das wiederholte Pochen auf Bildung, Belesenheit und Gelehrsamkeit sei im Falle des Iwein, dessen französische Quelle jedem literarisch Gebildeten bekannt sein mußte, völlig fehl am Platze. Beim Armen Heinrich dagegen mit seiner entlegenen lateinischen Vorlage durfte sich der Dichter mit mehr Berechtigung auf seine lateinische Schulbildung berufen, hier sei die im Iwein überflüssigerweise verbrauchte Wendung angemessen, vielleicht sogar nötig und als Wiederholung begreiflich. Schirokauer nimmt daher eine Arbeitspause zwischen den ersten 1000 und den übrigen 7000 Versen des Iwein an und schiebt den Armen Heinrich in diese Lücke. Er denkt an einen dringlichen Auftrag, der die Unterbrechung erklären würde, und vermutet diese chronologische Folge der epischen Werke Hartmanns: Erec – Gregorius – Iwein I (ca. 1000 Verse) – Armer Heinrich – Iwein II.

Zwierzinas Kriterien erlauben nicht nur, sie fordern eigentlich die Annahme einer sehr viel längeren Arbeitspause zwischen den beiden Iwein-Teilen. Die im Iwein II (V. 1001 bis Schluß) als dialek-

[49]) ebda. S. 455.
[50]) Schirokauer, Beitr. 47, 114.
[51]) Zwierzina, Festgabe für Heinzel S. 447.
[52]) ebda. S. 454 f.
[53]) ZfdA. 83, 59 ff.

tisch aufgegebenen *kam*-Reime sind in den ersten 1000 Versen mit 6 aufs Tausend häufiger als im Gregorius, der nur 5 *kam*, *kâmen* aufs Tausend zählt; das im Iwein II ganz gemiedene bequeme Reimwort *dagen*, *verdagen* findet sich im Iwein I sogar noch 9mal, in den 4000 Versen des Gregorius dagegen nur 5mal. Wenn die ersten 1000 Iwein-Verse trotzdem glatter und gekonnter anmuten, könnte das auch einer nachträglichen Überarbeitung bei der Wiederaufnahme zuzuschreiben sein. Verlegen wir nicht bloß den Armen Heinrich, sondern auch den Gregorius und die Kreuzlieder, Hartmanns gesamte jenseitig gerichtete Produktion, in die Pause, so tragen wir damit auch den allzusehr vernachlässigten psychologischen Erwägungen Rechnung. Wir brauchen dem Dichter nicht unmittelbar nach seiner Rückkehr vom Kreuzzug (1197/98) und vor dem noch stark geistlich bestimmten Armen Heinrich das Aufgreifen des weltlichen Iwein-Stoffes zuzumuten, und wir können die Pause zwischen dem um 1190 fertiggestellten Erec und dem Gregorius, den wir mit dem Tod des Dienstherrn (1194/95) in ursächlichen Zusammenhang brachten, durch die Arbeit an einem zweiten Artusroman ausfüllen. Ist es nicht wahrscheinlicher, daß Hartmann nach dem Erfolg des Erec zunächst in den Bahnen der Artus-Epik weiterschritt und sich an die Eindeutschung des anderen berühmten Crestienschen Romans, eben des Yvain machte? Die Ausarbeitung dieses zweiten, im engeren Sinne höfischen Epos wäre noch nicht sehr weit gediehen gewesen – etwa bis Vers 1000, als der unerwartete Tod des Lehnsherrn dem Dichter die Freude an der illusionistischen Artuswelt verleidete und die Weiterarbeit auf lange hinaus unmöglich machte[54]).

Jedoch, meine relative Chronologie hat, schwerlich unbemerkt, zwei absolute Zeitansätze ins Spiel gebracht (für den Tod von Hartmanns Herrn und für den Kreuzzug, an welchem er teilgenommen hat), die sich keineswegs allgemeiner Anerkennung erfreuen und deshalb einer eigenen Rechtfertigung bedürften. Gegenüber der kontroversen Beurteilung der 'Frauenklage' (MF 217, 14) und des dritten Kreuzliedes (MF 218, 5) durch H. Sparnaay[55]) und C. v. Kraus[56]) hat jüngst Günther Jungbluth[57]) eine neue, sehr hypothesenfreudige

[54]) Der Ansatz findet eine weitere Stütze durch die Feststellung der Halleschen Dissertation von Willi Steinberg, Studien zum deutschen Wortschatz im Bereich der Vermählung (1956, Maschinenschrift, S. 238 f.), daß das in der höfischen Umgangs- und Dichtersprache zugunsten von *hôchzît* gemiedene Wort *brûtlouft* im Erec noch unbefangen gebraucht ist, danach aber nur noch einmal im Iwein V. 2434 erscheint, während es im Gregorius und im Armen Heinrich völlig fehlt.

[55]) zuletzt DVjs. 26 (1952) S. 162–177.

[56]) MFU. S. 412 ff.

[57]) Das dritte Kreuzlied Hartmanns, Euphorion 49 (1955) S. 145–162.

Lösung versucht und als »Baustein zu einem neuen Hartmannbild« angeboten[58]). Er sieht in dem dritten Kreuzlied ein Rollengedicht, das Hartmann Kaiser Friedrich I. als 'Ausfahrtslied' in den Mund gelegt habe, und glaubt es ziemlich genau auf den Nürnberger Reichstag nach Weihnachten 1188 datieren zu können. Diesem Ansatz dient (S. 148) eine an sich bestechende Konjektur in der problematischen Zeile 218, 19 (*und letztes mich, her Salatîn und al sîn her dienbræhten mich von Vranken niemer einen fuoz* = »Wofern sie (die Minne) mich zurückstehen machte, brächten mich Saladin und sein ganzes Heer keinen Fuß breit aus Franken weg«), die den »hineingeschneiten Herrn« eliminiert und den lebenden Saladin besser sichert, als die Paulsche getan hatte. Jungbluth verbindet sie mit der Überlegung, daß das selbstbewußte Lied »in viel höherem Grade im Munde eines Herrschers angemessen erscheint, der sich im Aufbruch zur Kreuzfahrt befindet, als im Munde eines Ministerialen, der aus dem gleichen Anlaß auf solche Weise Abschied von seinen Verwandten nimmt« (S. 151), und hält deshalb für »nahezu unzweifelhaft«, daß Hartmann nicht im eigenen Namen spreche (S. 152). Die machtvollen Grußworte und Segenswünsche, mit denen das Gedicht anhebt (218, 5 f.), die dem historischen Ablauf entsprechende Anspielung auf die zwischen Gelöbnis und Ausführung des Kreuzzuges verstrichene Frist (218, 9 f.), die Kritik an den Minnesängern als Ausdruck der Enttäuschung über die nachlassende Begeisterung der deutschen Ritterschaft (218, 13 f.) und die direkte Wendung an den geschichtlichen Gegenspieler Saladin (218, 19), all das scheint ihm vortrefflich zur Situation Barbarossas kurz vor dem Aufbruch nach Palästina zu stimmen. Hartmanns drittes Kreuzlied entpuppt sich als ein vom Kaiser selbst inspiriertes Mahn- und Werbelied, »ein großartiges Stück Kreuzzugspropaganda« mit dem Ziel, »das Gewissen der Gleichgültigen oder Widerstrebenden im staufischen Rittertum wachzurütteln und sie zur Teilnahme am Zuge zu bewegen« (S. 154).

Warum aber hätte sich Friedrich Barbarossa gerade und ausschließlich an die *minnesinger* gewandt? Und was soll die – doch wohl nicht bloß zeitbedingte – Absage an den Minnesang in seinem Munde? Bedenk-

[58]) Vgl. dazu noch Hans Stolte, Hartmanns sogenannte Witwenklage und sein drittes Kreuzlied, DVjs. 25 (1951) S. 184–198, der die durch C. v. Kraus aus Hartmanns lyrischem Werk verbannte 'Frauenklage' für ihn zu retten versucht, indem er sie als Klage einer Dame interpretiert, die von ihrem auf Kreuzfahrt gehenden Geliebten um Gottes willen verlassen wurde; und Gerhard Eis, Stammt das Kreuzlied 'Ich var mit iuwern hulden' von Hartmann von Aue?, Euph. 46 (1952) S. 276 bis 279, der dem Dichter mit recht fadenscheinigen Argumenten sogar das dritte Kreuzlied ab- und Bligger von Steinach zuspricht, von dem wir so wenig wissen, daß die Phantasie allen wünschenswerten Spielraum besitzt.

licher noch ist die Folgerung, daß das dritte Kreuzlied »im gleichen geschichtlichen Augenblick« wie der Erec (S. 160) entstanden sein müßte, denn sie stünde im Widerspruch zu allem, was wir über Hartmanns künstlerische Entwicklung zu wissen meinen. Die weiteren Vermutungen Jungbluths, daß kein anderer als Friedrich Barbarossa Hartmanns Herr gewesen sei (S. 157), dessen Tod die innere Krise seines Lebens und Schaffens und den Entschluß zur Kreuzfahrt ausgelöst hat, und daß der Gregorius und der Arme Heinrich eine persönliche Buße für den Bruch dieses Gelübdes darstellen (S. 161), lasse ich hier auf sich beruhen. Die Chronologie von Hartmanns dichterischem Werk würde durch die neue hypothetische Lebensgeschichte, die ihren Schwerpunkt in den mutmaßlichen Beziehungen des Dichters zu Kaiser Friedrich I. hat, noch undurchsichtiger, als sie ohnehin ist. Und gegenüber dem Iwein bleibt wiederum nur die ratlose Feststellung, daß seinem Autor »der Sprung aus der Krise gelungen ist« (S. 162).

IV.

Wolframs Bemerkung über die zerstörten Erfurter Weingärten ist nicht bloß der einzig verläßliche Anhaltspunkt der Hartmann-Chronologie, sie muß dieselben Dienste auch Gottfrieds Tristan[59]) leisten, dessen Datierung ganz und gar an der des Parzival hängt. Im allgemeinen legt man sich die wechselseitigen Beziehungen so zurecht, daß Gottfried den ganzen Parzival gekannt habe, als er (Tr. 4638 ff.) seinen Verfasser heftig schmähte, und daß Wolfram erst im Willehalm (4, 20 ff.) von diesem Angriff Kenntnis genommen habe. Auf dieser Kombination beruht die Vulgatmeinung, derzufolge die Publikation des Tristan zwischen Parzival und Willehalm um 1210 erfolgt sein müßte, und zwar posthum, da er unvollendet sei[60]). Tatsächlich liegen die Verhältnisse sehr viel komplizierter, wie nach vereinzelten Vorstößen von C. Kläden[61]), A. Baier[61a]) und Konrad Burdach[62]) zuerst John Meier[63]) in größerem Zusammenhang dargelegt hat, der in eini-

[59]) Zitate nach Friedrich Rankes Ausgabe von 1930.

[60]) vgl. etwa: F. Vogt, Gesch. d. mhd. Lit. (1922) S. 317; G. Ehrismann, Gesch. d. dt. Lit. bis zum Ausg. d. Ma.s II, 2 S. 300; C. Wesle, Vf. Lex. II 65 f.; H. de Boor, Gesch. d. dt. Lit. II, 128; K. H. Halbach DPhiA. II, 627.

[61]) Über den Eingang zu Eschenbachs Parzival, v. d. Hagens Germania 5 (1843) S. 222–246, besonders S. 240 ff.

[61a]) Der Eingang des Parzival und Gottfrieds Tristan, Germania 25 (1880) S. 403 bis 407.

[62]) Der mythische und der geschichtliche Walther (1902), Vorspiel I, 1 S. 395 ff.

[63]) Wolfram von Eschenbach und einige seiner Zeitgenossen, Festschrift zur 49. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner in Basel im Jahre 1907 S. 507–520.

gen wichtigen Fragen der Wolfram-Philologie bereits grundsätzlich auf dem richtigen Wege war.

J. Meier hat gesehen: 1. »daß Wolfram bereits im Parzival Gottfrieds Tristan gekannt hat und, allerdings ohne Namennennung, an verschiedenen Orten gegen ihn opponiert« (S. 507), und 2. daß der sagenhafte Kyot und der ganze phantastische Bericht über die Gralquelle eine ironische Verspottung des Quellenfanatikers Gottfried darstellt (S. 516). Erstaunlicherweise sind diese Beobachtungen, die der Forschung manchen Um- und Irrweg – zumal in der Kyot-Frage – hätten ersparen können, lange Zeit so gut wie unbeachtet geblieben. Dabei geht die Übereinstimmung zwischen Gottfrieds echter (Tr. 149 ff.) und Wolframs fingierter Quellenangabe (P. 453, 1 ff.) bis in den Wortlaut hinein: Die Parzival-Verse *Kyot der meister wis diz mære begunde suochen in latinschen buochen* (455, 2 ff.) nehmen deutlich auf die Tristan-Verse *die rihte und die warheit begunde ich sere suochen in beider hande buochen walschen und latinen* (156 ff.) Bezug.

Daß dasselbe Abhängigkeitsverhältnis auch für den Parzival-Prolog gilt, hat Friedrich Vogt[64]) zu Unrecht bestritten: man dürfe aus ihm »nicht künstlich herausnehmen und als später eingeführte Erwiderung auf Gottfrieds Angriff auslegen, was die von Gottfried gewählten Worte erst erklärt und die bestimmte Beziehung seines heftigen Ausfalles auf Wolfram den Zeitgenossen erst deutlich machen konnte«. Die übelwollende Kritik des Straßburgers (Tr. 4638 ff.) ist keineswegs speziell auf den Prolog gemünzt, vielmehr gilt sie der ganzen Dichtweise des Eschenbacher Rivalen, die er verabscheute und mit Bildern aus der Welt der Gauner und Bettler an den Pranger zu stellen suchte[65]). Die dunklen Vergleiche des Parzival-Eingangs sind Folge, nicht Anlaß seiner uneinsichtigen und intoleranten Polemik; die massiven Anwürfe verdienten eine derbe Erwiderung. (Daß sie an dieser exponierten Stelle dem künstlerischen Ruhm Wolframs Eintrag tun müßte und deshalb für den Verehrer des Dichters »eine harte Wahrheit« sei, wie Helene Adolf[66]) eingewandt hat, ist auch ihrer Ansicht nach keine Widerlegung.)

Es gehört zum Bilde von Wolframs künstlerischer Persönlichkeit, daß er bei diesem mit grimmigem Humor betriebenen Geschäft auf einen Schelmen anderthalbe zu türmen suchte und – worauf Heinrich Hempel[67]) hingewiesen hat – sich auch nicht scheute, vom Gegner gebrauchte absprechende Vergleiche aufzugreifen und zu einer Art

[64]) Gesch. d. mhd. Lit. S. 317.
[65]) Konrad Burdach, Vorspiel I, 1 S. 395 ff.
[66]) Der Eingang zu Wolframs Parzival, Neophilologus 22 (1937) S. 115.
[67]) Der Eingang von Wolframs Parzival, ZfdA. 83, 171. 175.

Bumerang umzuformen: der Hasenvergleich P. 1, 19 knüpft an Tr. 4638 ff. an, *schanze* P. 2, 13 ist ebenso wie *bickelwort* Tr. 4641 der Fachsprache des Würfelspiels entnommen, und der *list von nigromanzi* P. 453, 17 ironisiert die *swarzen buoch* Tr. 4690. Zu dem *vindære wilder mære* (Tr. 4665) aber bekennt er sich selbstbewußt P. 4, 2–8:

nu lat min eines wesen dri,
der ieslicher sunder phlege
daz miner künste widerwege:
dar zuo gehorte wilder funt,
op si iu gerne tæten kunt
daz ich iu eine künden wil,
si heten arbeite vil.

Worin J. Meier (S. 515) obendrein eine ironische Verhöhnung von Gottfrieds devoter captatio benevolentiae (Tr. 4589–4615) vermutet hat.

Die beiden Exkurse des Parzival-Prologs über *die tumben* (1, 15 bis 2, 4) und *die wîsen* (2, 5–22) samt der sog. 'Frauenlehre' (2, 23 bis 3, 24) offenbaren ihren wahren, für die Zeitgenossen unmißverständlichen Sinn erst dann, wenn man sie als gegen Gottfried und seine poetischen Gestalten gerichtet begreift. Das ist durch Benedikt Mockenhaupt[68]) und H. Hempel[69]) zu unbezweifelbarer Evidenz erhoben worden. Wolfram bezweifelte – mit Recht – das Verstehenwollen seines Gegners (mit dem sprichwörtlichen Bilde vom Haarraufen auf der Innenfläche der Hand, wo keine sind, P. 1, 26 ff.) und brandmarkte sein unkollegiales Verhalten (mit den Gleichnissen vom Feuer und Tau, P. 2, 1 ff.). Gleichzeitig ging er zum Gegenangriff über und geißelte das Mißverhältnis zwischen glänzender Form und trübem Gehalt im Werke Gottfrieds (mit den Bildern vom Spiegel und vom Traum des Blinden = Gottfried, P. 1, 20 ff.). Die richtige Deutung verdanken wir Mockenhaupt (S. 197), der auch die vielumstrittene Stelle vom *valsch gesselleclichen muot* P. 2, 17 ff. (der in Analogie zu P. 782, 26 eine schwere Versündigung gegen die Gemeinschaft in Gestalt erotischer Verfehlungen meint)[70]) zuerst zutreffend auf Tristan bezogen hat, den illoyalen Lehnsmann und Ehebrecher, dessen ihm von Gottfried nachgesagte *triuwe* so kurzen Schwanz hat, wie die Kuh der Brunellus-Fabel, die gar keinen mehr hatte.

Die anschließende 'Frauenlehre' (2, 23 ff.) wendet sich gegen Isolde, deren Charakter Wolframs eigenem Frauenideal diametral entgegengesetzt war. Wolfram nimmt P. 3, 11 ff. Bezug auf die Tristanstelle, wo von Brangänes Mißbrauch in der Hochzeitsnacht die Rede ist

[68]) Die Frömmigkeit im Parzival Wolframs von Eschenbach (1942) S. 190 ff.
[69]) ZfdA. 83, 162 ff.
[70]) vgl. H. Hempel ZfdA. 83, 176.

und Isolde mit dem Golde, Brangäne dagegen mit dem Messing verglichen wird (Tr. 12600 ff.). Seine eigene Wahl ist nicht zweifelhaft: er verwirft die in Gold gefaßte Glasperle zugunsten des Rubins im Messingring (P. 3, 20 ff.). Und in diesem Zusammenhang zitiert er Gottfried: das verbale *conterfeit* P. 3, 12 nimmt das nominale Tr. 12305 auf[71]).

Ein weiteres Zitat scheint P. 143, 21 ff. vorzuliegen, wo Wolfram an Hartmann von Aue gewendet in beinahe drohendem Ton einen guten Empfang des *tumben* Parzival am Artushof verlangt: *bitet hüeten sin vor spotte. ern ist gige noch diu rotte: si sulen ein ander gampel nemen* (P. 143, 25–27) – mit Worten, die Gottfried von dem Truchseß gebraucht hatte: *der arme truhsæze was ir gige unde ir rotte; si triben in mit spotte umbe und umbe als einen bal* (Tr. 11360–63). Nicht Hartmann allein und in erster Linie ist gemeint, sondern sein rühmender Protagonist, auf dessen – nicht auf Eilharts von Oberg – Werk sich dann auch Wolframs Entschuldigung seines tölpelhaften Helden: *in zoch nehein Curvenal: er kunde kurtosie niht, als ungevarnem man geschiht* (P. 144, 20–22) beziehen dürfte[72]).

In den Schlußversen des II. Parzival-Buches (114, 5 ff.) setzt sich, wie Karl Kurt Klein[73]) erkannt hat, die Polemik fort. Der *allen frouwen sprichet mat durch sin eines frouwen* (P. 115, 6 f.) ist natürlich Gottfried, der seine Isolde – *marveil de tu le munde* (Tr. 12560) – sogar über Helena erhoben hatte (Tr. 8271 ff.). Den eigentlichen Anlaß der sog. Selbstverteidigung scheint die Empörung gewisser Damen der Gesellschaft über – uns unbekannte – Scheltlieder Wolframs auf Isolde gebildet zu haben. Dieser bedauerte die Tonart seiner Äußerungen, hielt aber sein Urteil über den ihm widerwärtigen Frauentyp in vollem Umfange aufrecht. Alle Frauen will er gerne loben, *wan einer bin ich unbereit dienstlicher triuwe: min zorn ist immer niuwe gein ir, sit ich sie an wanke sach* (P. 114, 8 ff.). Diese Eine ist Isolde, das dämonische, unbekümmert um sittliche oder religiöse Bedenken, scheinbar ohne Gefühl für Ehre und Treue allein seiner Leidenschaft lebende Weib, die große Verführerin zur Todsünde des *wankes. wip die wenkent und ir vriuntschaft überdenkent* (P. 311, 23 f.) waren Wolfram in der Seele zuwider: *ine han si hazzens keinen rat* (P. 114, 18).

Auch seine Warnung an die streitbaren Damen der Isolde-Partei P. 114, 21 ff. ist von Klein (S. 154 f.) scharfsinnig auf die Badeszene des Tristan bezogen worden, jenes heikle Gegenüber des nackt in der Badekufe sitzenden, lügenden und schmeichelnden Helden und der den listigen Namentrug plötzlich durchschauenden, rächen wollen-

[71]) J. Meier S. 515.
[72]) J. Meier S. 510.
[73]) Wolframs Selbstverteidigung, ZfdA. 85, 150 ff.

den und schon nicht mehr könnenden Jungfrau, an dessen Darstellung Gottfried seine künstlerische Meisterschaft bewährt hat und das dennoch *gebære* und *site* seiner Helden moralisch wie menschlich in gleich bedenklichem Lichte zeigte und schlecht zu dem Sittenkodex der ritterlichen Gesellschaft stimmte. Auf die offenbare *unvuoge* der geschilderten Situation kommt Wolfram am Schluß der Selbstverteidigung noch einmal zurück, wo er sich dagegen verwahrt, daß sein Parzivalroman für ein Erzeugnis der Schulpoetik gehalten würde: *e man si hete für ein buoch, ich wære e nacket ane tuoch, so ich in dem bade sæze, ob ichs questen niht vergæze* (P. 116, 1 ff.). Eine glänzende Parade ist das: er kann dem Rivalen nachweisen, daß seine Schulgelehrsamkeit ihn keineswegs vor Entgleisungen geschützt hat. Und die prüden Damen hatten es nicht einmal gemerkt oder nicht merken wollen.

In zwei weiteren, mir leider erst nach Abschluß meines Aufsatzes durch die freundliche Hilfsbereitschaft des Verfassers zugänglich gewordenen Untersuchungen[74]) hat K. K. Klein die biographische Ausdeutung der Exkurse im Parzival und im Tristan noch erheblich weiter vorangetrieben. Anders als Hempel sucht er nach dem Vorgang von Gustav Ehrismann[75]) die Verse P. 2, 17–22 wiederum auf Gottfried persönlich zu beziehen. Ihm gelte »der Vorwurf falscher Freundesgesinnung« (wie schon Karl Lachmann[76]) *valsch gesellecliche muot* übersetzte), welche die Hölle verdiene und auf den zurückfalle, der sich solcher Treulosigkeit schuldig gemacht habe: er hat den Freund unwiederbringlich verloren und steht in der Not allein. Das ist auch die Moral der Fabel des Nigellus Wiriker, auf die Wolfram hier anspielt (wie zuerst Eduard Sievers[77]) erkannte): die treulose Kuh Bicornis steht als warnendes Exempel für jene Menschen, *qui veteres amicos suos, qui eis in necessitatibus adesse poterant, sine spe recuperationis abscindunt*. Die Bestätigung seiner Interpretation erblickt Klein in der gereizten und boshaften Reaktion Gottfrieds. Bevor er Tristan Isolde vor den falschen Freunden Melôt und Marjodô warnen läßt, spricht er mit ungewöhnlichem Nachdruck *(überlût)* über das Wesen der Falschheit: Tr. 15047 ff.:

---

[74]) Das Freundschaftsgleichnis im Parzivalprolog. Ein Beitrag zur Klärung der Beziehungen zwischen Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg, in: Ammann-Festgabe I = Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 1 (1953) S. 75–94 und: Gottfried und Wolfram. Zum Bogengleichnis Parzival 241, 1–30 in: Festschrift für Dietrich Kralik (1954) S. 145–154.

[75]) ZfdA. 49, 420 f.

[76]) Kl. Schriften I, 493.

[77]) ZfdA. 20, 215 f.

Ich spriche daz wol überlut,
daz keiner slahte nezzelcrut
nie wart so bitter noch so sur
alse der sure nachgebur
noch nie kein angest also groz
alse der valsche husgenoz.

Die Anklänge an den Parzivalprolog *(der sure nachgebur* ~ P. 1, 1 f.; *der valsche husgenoz* ~ P. 2, 17 f.) sind in der Tat auffällig, und es sind nicht die einzigen. Tr. 15093 ff.:

wan swa die husgenoze sint
gantlützet alse der tuben kint
und alse des slangen kint gezagel,
da sol man criuzen vür den hagel
und segenen vür den gæhen tot.

st mit *zagel: hagel* deutlich Wolframs Reimbindung P. 2, 19/20 aufgenommen. Und der *valsche husgenoz,* der eigentlich gemeint war, ist – nach Klein – Wolfram,

der vriunde vriundes bilde treit
und in dem herzen vint ist,
daz ist ein vreislich mitewist (Tr. 15 054 ff.).

Wolfram sei »der treulose Geselle, der vorne Freund und hinten Feind ist, der den Freund tückisch anfällt, ihm seine Werke neidet, mißgönnt und zerstört« und den Gottfried nicht zufällig mit der Brennessel *(nezzelcrût)* vergleicht, von der Alanus ab Insulis sagt: *Urtica dicitur homo injustus, qui alios pravo verbo et exemplo pungit*[78]). Diese Charakteristik treffe zwar Wort für Wort auch auf Tristan zu, aber der Dichter könne unmöglich seinen eigenen Helden zur Hölle verdammt haben. »Er muß also beim Entwerfen seiner Entgegnung mit solcher Leidenschaft an ein anderes Urbild der Falschheit und Freundesuntreue gedacht haben, daß es ihm darüber ganz entging, wie er das Bild des eigenen Helden durch seine Begriffsbestimmung gefährdete« (S. 87).

Die Annahme ist nicht unbedenklich: damit ihm die naheliegende Parallele entging, müßte grenzenloser Haß die Einsicht des Dichters ungewöhnlich getrübt haben. Klein hält das für wahrscheinlich und glaubhaft, und er stellt sich den Hergang so vor, daß zuerst Wolfram (im Freundschaftsgleichnis des Parzivalprologs) den Vorwurf erhob, Gottfried habe ihn in einer Notlage im Stich gelassen, und daß dieser dann (im *nezzelcrût*-Exkurs) Wolfram die Verantwortung für den eingetretenen Bruch der Freundschaft zuschob, indem er ihn der Falsch-

[78]) Ammann-Festgabe I S. 84.

heit, Heuchelei, Mißgunst und Hinterlist beschuldigte. Das Zerwürfnis müsse »hart gewesen und tief gegangen sein« (S. 94). »Eine zwischen Gottfried und Wolfram einmal vorhanden gewesene Hausgemeinschaft« (S. 93) sei wahrscheinlich durch die Schuld des letzteren in die Brüche gegangen: durch seine Schmählieder auf Isolde und durch seine Weigerung, die sittliche Verurteilung von Gottfrieds Heldin zu widerrufen.

Über biographische Details hat Klein weitere Aufschlüsse in Aussicht gestellt, die abzuwarten bleiben. So schließt er aus Wolframs Anspielung auf die Brunellus-Fabel, in welche die angezogene 'parabola de duabus vaccis' nur eingeschoben ist, und die im Hauptteil eine scharfe Satire gegen den Klerus darstellt, daß Gottfried vermutlich ein 'religiosus', ein Ordensmann gewesen sei. Als Stütze seiner Vermutung hat Klein[79]) das Bogengleichnis P. 241, 1–30 herbeigezogen, das als Antwort Wolframs auf Tr. 4673–77

die bernt uns mit dem stocke schate,
niht mit dem grüenen meienblate,
mit zwigen noch mit esten.
ir schate der tuot den gesten
vil selten in den ougen wol.

zu deuten sei. Er greife wiederum das auf Matthäus von Vendôme zurückgehende Bild vom schattenlosen Stock auf und vergleiche den Straßburger einem »Bock oder einem ulmigen Stock«, die sein Gedicht eher verstehen würden als er. Der verbrauchte Stock soll auf Gottfrieds vorgeschrittene Lebensjahre zielen, der Bock auf seine Geilheit. Und da das Schimpfwort 'Bock' im Mittelalter mit Vorliebe für Kleriker und Ordensleute verwendet wurde, um ihre Triebhaftigkeit zu geißeln, liege die Folgerung auf der Hand. Daß dieser böse Pfeil ins Schwarze getroffen habe, beweise nicht zuletzt der *nezzelcrût*-Exkurs.

Einen Kleriker hat auch Carl Wesle[80]) in Gottfried gesehen, weil er dem am ehesten die Kühnheit mancher Äußerungen wie z. B. über Isoldens Gottesurteil und die mit christlichen Symbolen spielende Allegorie der Minnegrotte zutrauen wollte. An Zeugnissen dafür, daß sich die Geistlichen – und nicht bloß die clerici vagi – in amoribus als besonders sachverständig betrachteten, fehlt es nicht. Das Liebes- und Ehebruchsthema schließt den Kleriker gewiß nicht aus. Aber die Vorstellung, daß Gottfried, der die leidenschaftliche, nicht voneinander lassen könnende Liebe zwischen Mann und Weib auf den

[79]) Festschrift f. Kralik S. 146 ff.
[80]) Vf.Lex. II, 66 f.

Thron Gottes erhob, ein Mönch gewesen sein sollte, ist doch von überwältigender Paradoxie.

Nach Kleins Auffassung ist der Tristandichter nicht zuletzt an diesem inneren, existentiellen Widerspruch gescheitert. Er macht sich die Meinung Gottfried Webers[81]) zu eigen, daß die widerchristliche Dämonie des Tristan nach mittelalterlicher Anschauung nur in tragischer Vernichtung hätte enden können. Damit aber hätte Gottfried Wolframs als ungerecht empfundener Kritik nachträglich recht gegeben. Nicht der Tod des Dichters habe den Torsocharakter des Werkes verschuldet, er habe den ungeheuren Wurf schließlich doch nicht zu vollenden vermocht, sei selbst an ihm zerbrochen.

Uns beschäftigen die chronologischen Folgerungen, die sich aus Kleins Interpretation ergeben: An dem Streit um Isolde »könnte der menschliche und künstlerische Gegensatz zwischen den beiden so verschieden gearteten Künstlern in seiner ganzen Schwere und unüberbrückbaren Schärfe aufgebrochen sein. Daraus entsprang nachmals Gottfrieds Dichterschau im Tristan. Deren Hauptziel war es, Wolfram als Dichter, Menschen und sittliche Persönlichkeit an den Pranger zu stellen. Nach Zögern und wechselvollen Zwischenspielen, die wir aus Wolframs Werken (dem Parzival, dem Willehalm, dem Titurel, den Minneliedern) mehr erraten müssen als genau erschließen können, erteilte Wolfram dem erbosten Nebenbuhler im Parzivalprolog eine grundsätzliche, aus dem Niedrigen und Persönlichen in die Höhenluft allgemeiner sittlich-religiöser und weltanschaulich-künstlerischer Darlegungen gehobene Antwort. Sie ist bei aller persönlichen Ausrichtung maßvoll und überschreitet an keiner Stelle die Grenzen der 'mâze', der 'vuoge' und 'höveschеit'. Das geschah, ehe der Tristanroman bis zum 24. Buch, dem 'Gottesurteil', gediehen war, an dessen Eingang Gottfried die 'nezzelcrût'-Stelle als Entgegnung einflocht«[82]). Von eben dieser Stelle aber hatte es S. 84 geheißen, daß Gottfried dort Wolfram seine autodidaktische, nicht schulmäßige Bildung »wie in der (späteren) Dichterschau mit derben Worten, so hier 'durch die Blume'« vorgehalten habe. Das scheint die S. 89 f. aufgezeigte Abfolge umzukehren.

Das Bogengleichnis wird nach der Dichterschau und vor der *nezzelcrût*-Stelle zweifellos richtig eingeordnet. Chronologische Schlüsse daraus werden nur zögernd in Angriff genommen und bleiben ziemlich vage. Klein sieht sehr wohl, daß die Rundzahl von 30 Versen

[81]) Gottfrieds von Straßburg Tristan und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200 (1953) und: Gottfrieds Tristan in der Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200, ZfdA. 82, 335–388.

[82]) Ammann-Festgabe I S. 89 f.

für das Bogengleichnis (wie für die Selbstverteidigungen) »die Möglichkeit eines späteren Einschubs« nahe legt, schiebt sie aber dann doch beiseite, um die Entstehung der Dichterschau vor der Fertigstellung des V. Parzival-Buches auf Schloß Wildenberg 1203 anzusetzen, d. h. vor der Arbeitspause nach dem VI. Buch, die ein »Arbeitsverbot« gewesen und durch Wolframs *ungevüege* Lieder auf Isolde und den Vergleich des *»höveschen* Magisters Gottfried mit einem geilen Bock« heraufbeschworen worden sei [83]). Die Voraussetzung wäre, daß der Straßburger Gelegenheit hatte, das Werden des Parzival aus nächster Nähe zu beobachten. Solange sie nicht zweifelsfrei gegeben ist, scheint es mir sicherer, die Wolframkritik des Tristan erst auf die Teilveröffentlichung der Parzivalbücher I–VI folgen zu lassen und das Bogengleichnis zu den übrigen polemischen Zutaten von Wolframs Umarbeitung zu stellen.

Auch sonst ergeben sich manche Unklarheiten. Den Anlaß zum Bruch soll außer den Scheltliedern auf Isolde auch die ausdrückliche Ablehnung des sachlichen Widerrufs gebildet haben. Wolframs sogenannte Selbstverteidigung, in der sie zu lesen stand, nimmt aber, nach Kleins Feststellungen [84]), auf Tristan-Stellen Bezug, die dem Schlußteil des Werkes zugehören und jedenfalls dem 'Gottesurteil' folgen. Als gesichert können wir daher vorläufig nur den Nachweis mit auf den Weg nehmen, daß die Veröffentlichung des Parzivalprologs nebst Selbstverteidigung und Bogengleichnis dem *nezzelcrût*-Exkurs vorausgegangen ist. Eine sichere Antwort auf die Frage, wieviel Wolfram zu dieser Zeit vom Tristan gekannt hat, ergibt sich daraus nicht, da die Stelle ebenfalls nachträglich eingefügt sein könnte (was Klein nicht annimmt), wodurch die unabsichtliche Diffamierung Tristans im Haßbilde des Gegners etwas glaubhafter würde und einige wahrscheinliche Bezugnahmen Wolframs auf spätere Partien nicht aufgegeben zu werden brauchten.

An der Tatsache mindestens der literarischen Fehde zwischen Gottfried und Wolfram ist nicht länger zu zweifeln. Hempel hat daran die Vermutung geknüpft, »daß Wolfram sich erst in Auseinandersetzung mit dem großen Rivalen der tiefsittlich-religiösen Grundrichtung des eigenen Dichtens voll bewußt wurde« [85]). Er hat auch bereits einige Folgerungen gezogen, die sich aus den neuen Einsichten für die innere Chronologie des Parzival und die Biographie Wolframs ergeben. Die polemischen Abschnitte müssen nachträglich hinzugefügt sein, und Gottfried muß das Werk in einer älteren Fassung gekannt haben.

[83]) Festschrift f. Kralik S. 153 f.
[84]) ZfdA. 85, 151.
[85]) ZfdA. 83, 164.

Daß der Parzival nicht auf einmal 'erschienen' ist (wenn ich mich so modern ausdrücken darf), daß die Arbeitspause nach dem VI. Buch mit einer 'Teilveröffentlichung' zusammenfällt, ist die allgemeine Annahme. Für sie spricht auch die Schlußbemerkung (P. 337, 27 ff.), welche die Fortsetzung an das Gebot einer Dame knüpft, und sie läßt sich durch Wolframs Teilnahme am thüringischen Feldzug König Philipps mit ziemlicher Sicherheit auf das Frühjahr 1203 datieren. Ihr fehlte, wie Hempel nachgewiesen hat [86]), außer den genannten Zusätzen 1, 15–4, 8 und 114, 5–116, 4 auch der gedankenschwere Vorspruch 1, 1–14, schon deshalb, weil sie einen eigenen, artushafteren Eingang besitzt (4, 9–26) und weil dem Dichter, als er *ein mære . . . von grozen triuwen* (4, 9 f.) ankündigte, die religiöse Problematik des IX. Buches noch nicht in der heutigen Gestalt vorgeschwebt haben dürfte. Von Sünde und Schuld, Reue und Sühne hören wir da noch nichts; einzig in dem *træcliche wis* (4, 18) deutet sich an, daß der Erdenweg des Helden nicht ganz glatt und konfliktlos sein wird.

Nicht zustimmen kann ich Hempel, wenn er die 'Erstausgabe' des Parzival auf die Bücher III–VI begrenzt. Daß auch die Eingangsbücher miteinbezogen waren, ergibt sich m. E. zweifelsfrei aus der das Auftreten des Helden hinausschiebenden Angabe *er ist mæreshalp noch ungeborn* (4, 24); es soll eben zuerst von seinen Eltern die Rede sein. Zwierzina hat bemerkt, daß Wolframs Reimgewohnheiten im I. und z. T. auch im II. und III. Parzival-Buch »noch nicht gefestigt« waren, so daß er manche Form durchgehen ließ, die er sich später verbot [87]). Schließlich hat Ernst Cucuel [88]) an Hand stilistischer Beobachtungen (allmähliches Zurücktreten der 'unhöfischen Wörter', Abnahme der ungeschickten Parenthesen, fortschreitende Reimtechnik von Buch I–VI) ihre Priorität erhärtet und damit zugleich erwiesen, daß der deutsche Dichter von vornherein eine weit über Crestien hinausführende Gesamtkonzeption ins Auge gefaßt hat.

Eine andere Frage ist, wieviel Gottfried vom Parzivalroman gekannt hat. Sie wird kaum mit letzter Sicherheit zu beantworten sein, aber es ist in hohem Maße wahrscheinlich, daß seine Kenntnis über den Umfang der Teilveröffentlichung hinausgegangen ist. Wenn Hempels Vermutung [89]) zutrifft, daß Gottfrieds Bild vom Hasen auf der Wortheide (Tr. 4638 f.) eine Anspielung auf Wolframs gewagten Vergleich der eleganten Antikonie mit einem Hasen am Bratspieß (P. 409, 26 ff.) darstelle, müßte sie auch das VIII. Buch umfaßt haben. J. Meier hat

[86]) ebda. S. 162 ff.
[87]) Festgabe für Heinzel S. 466; vgl. S. 469, 473, 474, 478.
[88]) Die Eingangsbücher des Parzival und das Gesamtwerk (1937).
[89]) ZfdA. 83, 171.

es [90]) sogar als »sehr möglich« hingestellt, daß ihm mindestens Buch I–IX vorlag, und zum Beweis auf Tr. 7935 ff. hingewiesen, die offensichtlich gegen P. 481, 6 ff. gerichtet seien, wo Wolfram, der wissensstolze Autodidakt, alle erdenklichen Arzeneien, die dem leidenden Amfortas keinerlei Linderung verschafft hatten, umständlich aufzählt, während Gottfried es ausdrücklich ablehnt, die ärztlichen Künste der Mutter Isoldens vor dem Leser auszubreiten und ihm so die Geschichte zu verleiden *mit rede, diu niht des hoves si* (Tr. 7954): *in edelen oren lutet baz ein wort, daz schone gezimt, dan daz man uz der bühsen nimt* (Tr. 7942 ff.). Damit geraten wir scheinbar in Widerspruch zu Hempels oben angeführter einleuchtender These, wonach die religiöse Vertiefung des Parzival-Stoffes im IX. Buch mit der Kontroverse zwischen Gottfried und Wolfram insofern in ursächlichem Zusammenhang stehe, als der Eschenbacher sich erst an der Andersartigkeit des Gegners seiner besonderen menschlichen und dichterischen Individualität und seines religiösen Tiefsinns voll bewußt geworden sei. Und obendrein verschiebt sich die obere Grenze des Tristan, die mit der 'Erstausgabe' des Parzival von 1203 leidlich zuverlässig gegeben schien, um mehrere Jahre, ohne daß wir sagen könnten wieviele.

Andererseits muß Wolfram, als er den Prolog und die Selbstverteidigung schrieb und seinen Kyot als fingierte Quelle einbaute, so ziemlich das gesamte Tristan-Fragment gekannt haben, sofern die Aufstellungen Mockenhaupts, Hempels und Kleins richtig sind. Von der m. E. unbezweifelbaren Korrespondenz zwischen P. 143, 26 und Tr. 11361 sowie P. 3, 11 ff. und Tr. 12300 ff. bzw. 12600 ff. war oben die Rede. Mockenhaupt hat (S. 201) Wolframs Hohn auf die 'kuhschwanzlose' Tristan-*triuwe* (P. 2, 20 ff.) unmittelbar auf ihr Erliegen vor der Versuchung durch Isolde *mit den wîzen handen* bezogen. *ungetriuwe* (Tr. 19142), *triuwelos* (Tr. 19154) läßt Gottfried in dieser Situation seinen Helden sich selbst nennen. Auch Klein hat [91]) die konkreten Beispiele der P. 114, 11 von Wolfram aufs Korn genommenen gottfriedischen '*wanc*-Dialektik' hauptsächlich im Schlußteil des Werkes gesucht: das Ende von Markes *zwîvelnôt* (18215 ff.), Tristans Unseligkeit (19125 ff.), die Verführung *durch Isote minne* (19265). Man mag die Schlüssigkeit dieser Bezüge in Zweifel ziehen, da permanenter Ehebruch das ganze Gedicht erfüllt und die illoyale Haltung Tristans mindestens gegenüber seinem Oheim lange vorher offen zutage liegt und durch *wanc* sogar in der Liebe nur eine letzte Steigerung erfährt – reichlich zwei Drittel des Tristan müssen Wolfram vorgelegen haben, noch bevor er die letzte Hand an das IX. Buch legte, denn Kyot ist erstmalig im VIII. Buch (416, 20) genannt.

[90]) Festschrift S. 511.

[91]) ZfdA. 85, 151.

Wir geraten so mit unseren zeitlichen Ansätzen bedenklich ins Gedränge. Für die Vollendung des Parzival einschließlich der Zusätze zum ersten Teil steht uns bestenfalls der Zeitraum von 1203, dem Datum der 'Erstausgabe', bis 1212, dem aus der Erwähnung des *drîbock* gefolgerten Anfangsjahr des Willehalm zur Verfügung, dessen Prolog 4, 20 ff. auf das fertige Werk Bezug nimmt. Und in dieser eher zu reichlich als zu knapp bemessenen Spanne – der Feldzug von 1203/04 scheidet für die Weiterarbeit weitgehend aus, und der Willehalm kann schon vor 1212 begonnen sein – müssen wir auch noch den gesamten Tristan unterbringen. Das ganze Fragment muß Wolfram mindestens einige Zeit vor dem Abschluß seines ersten Epos zugänglich gewesen sein, und es kann wegen der Gleichung Tr. 7935 ff. ~ P. 481, 6 ff. erst im zweiten Jahrfünft des 13. Jh.s begonnen sein. Gottfrieds Schaffenszeit wird dadurch aufs äußerste eingeengt.

Eins lehrt gerade die mutmaßliche Entstehungsgeschichte des Parzival mit aller Deutlichkeit: auch die großen mittelalterlichen Dichtungen sind nicht in einem Guß entstanden, wir müssen nicht bloß mit Arbeitsunterbrechungen, sondern auch mit z. T. erheblichen Umarbeitungen rechnen. Der Schaffensprozeß eines epischen (oder auch dramatischen) Werkes verläuft ja nicht notwendig geradlinig vom ersten bis zum letzten Vers, es gibt Vor- und Rückgriffe, der Erzählzeit nach Späteres kann unter Umständen vor Früherem entstanden sein, ein neu eingeführter Gedanke kann regressive Veränderungen auslösen usf. Die Forschung hat mit solchen Möglichkeiten seit langem gerechnet, jedoch sind die Versuche von Elisabeth Karg-Gasterstädt[92]) und von Albert Schreiber[93]), aus dem Befund der handschriftlichen Überlieferung oder mit Hilfe von Sievers' Schallanalyse bestimmte Schichten des Werkes entstehungsgeschichtlich abzuheben, nicht zuletzt infolge ihres methodischen Ausgangspunktes unbefriedigend geblieben. Ich beschränke mich hier auf diejenigen Folgerungen, welche die relative Chronologie von Parzival- und Tristan-Epos nicht bloß an die Hand gibt, sondern geradezu verlangt.

Wenn Gottfried, als er am Tristan zu arbeiten anfing, Teile des IX. Parzival-Buches (481, 6 ff.) gekannt hat, während andere Teile die literarische Fehde bereits voraussetzen, dann muß der vorliegenden endgültigen Fassung eine ältere knappere vorausgehen, die später – vermutlich gleichzeitig mit dem neuen Prolog und der Selbstverteidigung – umgearbeitet und erweitert worden ist. Die sprunghaft auf das Siebenfache anwachsende Aufschwellung gegenüber

[92]) Zur Entstehungsgeschichte des Parzival (1925).

[93]) Neue Bausteine zu einer Lebensgeschichte Wolframs von Eschenbach (1922) S. 106 ff.

Crestien bei einer normalen Umfangsrelation von 3 : 2 in den übrigen vergleichbaren Büchern fände so eine zusätzliche Erklärung. Als einwandfreie Zusätze erweisen sich die Kyot-Stellen, auch die des VIII. Buches, wo der *Provenzâl,* um den unwichtigen Namen *Liddamus* zu beglaubigen, reichlich unmotiviert hereinschneit. In der Beteuerung, daß der durch die Taufe gefeite Kyot die arabische Gralquelle *ane den list von nigromanzi* (453, 17) zu lesen vermochte, erkannte bereits J. Fourquet[93a]) eine Antwort Wolframs auf Gottfrieds böse Verdächtigung, daß der Sinn seines Gedichts *in den swarzen buochen* (Tr. 4690) gesucht werden müsse. Für die ganze Gralfabelei Kyots im IX. Buch (453,1–455, 24) scheinen mir die Nahtstellen der Einfügung noch sehr wohl erkennbar, indem die Erinnerung an Parzivals Reinigungseid auf Jeschutes Unschuld zweimal, unmittelbar vor und nach dem Einschub, beschworen wird: *den zügel gein den oren für er dem orse legte, mit den sporn erz vaste regte. gein Fontane la salvatsche ez gienc, da Orilus den eit empfienc* hatte es 452, 10 ff. von Parzival geheißen, ehe die Einführung Trevrizents den ersten Bericht über *diu verholnen mære umben gral* (452, 30) auslöste. Als dann die Genealogie der Mazadan- und Gral-Sippe nach Kyots angevinischer Chronik zum Helden zurücklenkt, wird der abgerissene Faden wieder aufgenommen: *der ritet nu uf die niuwen sla, die gein im kom der riter gra. er erkande ein stat, swie læge der sne, da liehte bluomen stuonden e. daz waz vor eins gebirges want, alda sin manlichiu hant froun Jeschuten die hulde erwarp, uñ da Orilus zorn verdarp. Diu sla in da niht halden liez: Fontane la salvatsche hiez ein wesen, dar sin reise gienc* (455, 23 ff.). Zutat der endgültigen Fassung müßte auch die große Gotteslehre Trevrizents (462, 11–467, 10) sein. Kurz vorher hatte der Einsiedler Parzival gefragt: '*sagt mir mit kiuschen witzen, wie der zorn sich ane gevienc, da von got iuwern haz empfienc*' (462, 4 ff.), ihn dann aber durch seine ausführliche Belehrung selbst daran gehindert, Rede und Antwort zu stehen. Deshalb muß die gleiche Frage hinterher wiederholt werden: '*nimts iuch niht hæle, gerne ich vernim waz ir kumbers unde sünden hat*' (467, 20 f.). Besonders der Schlußteil des IX. Buches weist zahlreiche Wiederholungen uns bereits von früheren Erwähnungen her bekannter Einzelheiten über das Gralsreich und auch gelegentliche Widersprüche auf – die Parallelstellen sind von Walter Henzen[94]) zusammengestellt –, die einmal neu auf Spuren der Überarbeitung hin untersucht werden müßten.

Wir befragen erst noch Zwierzinas Reimkriterien, die uns schon in der Frage der Eingangsbücher eine willkommene Stütze gewesen

[93a]) Wolfram d'Eschenbach et le Conte del Graal (1938) S. 193.

[94]) Das IX. Buch des Parzival in: Erbe der Vergangenheit. Festgabe für Karl Helm zum 80. Geburtstage (1951) S. 207 f.

	P. I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	Wh. I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
sân	14 1:124	8 1:207	22 1:88	7 1:181	14 1:120	11 1:158	6 1:300	4 1:262	2 1:1050					1	2		1	1							
mære (attributiv nachgestellt)	1		6		2			1				1					1								
gemeit (attributiv nachgestellt)	2	1	1	3		1								2				1							
urliuge [1])	1			1	1		1								1						1			1	
wîgant	3	1	1	1	5				3	1	1	2		1				2							
wîc	3				1				1								1								
lære c. Gen. (bildlich)		1	3	1	1		1*		1	3*	1							1							
laz c. Gen. (bildlich)		1	3	1	2	4		2		1	2			(1)				2							
began	2								1									1		1	1	1			
quam, quâmen, quæme	1								2						1										
gât/stât	3							1	1																
lie							1																		
-lich		1																	1				1		
lît			1																						
treit/geleit									1		2									1					

1) Zwierzinas Angaben für den Wh. sind nach E. Wießner, Dt. Wortgesch. I, 186 f. berichtigt. — * ...

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
gewant	3	3					1							1									1		2
gelant	1																								
verswant							1																		
be-(ver-)spart	2								3																
besparte								1																	
zerzart																					1				
zarten		1																							
verschart	1																								
Konsonantisch ungenaue Reime	4	2		1			1	1						1			1		1		1				
last (in übertragener Bedeutung)	2		1	1	1	3		2				1													
dagen[2])					1				1	1	3	3	3	2	2				2			2		2	1
sît	4	2				1			1					1		1									
sider			1	1		1	1		1	2		2	1	1		1		1	2	1	1	2	1		3

[2]) Bei Zwierzina fehlt P. 562, 10; vgl. E. Wießner, Dt. Wortgesch. I 199.

sind, was sie für die innere Chronologie des Parzival herzugeben vermögen. Zwierzina selbst hat solche Konsequenzen seiner Beobachtungen nur beiläufig angedeutet. Der bequemeren Übersicht halber stelle ich sein Beweismaterial [95]) in einer Tabelle zusammen (S. 296/97).

Daß nicht alle einzelnen Fälle gleich oder überhaupt beweisend sind, ist selbstverständlich. Das eigentliche Paradebeispiel ist die Partikel *sân,* die Wolfram später als dialektisch im Reim gemieden hat. Nach Zwierzina hätte er seinen Reimgebrauch in diesem Punkte seit dem IX. Buch bewußt geändert: das VIII. Buch gehöre noch zur sorgloseren Technik der ersten Hälfte, Buch IX schon zur sorgfältigeren der zweiten (S. 453). Die Verhältniszahlen für das Vorkommen von *sân* im Reim (1 : 262 bzw. 1 : 1050) scheinen das zu bestätigen, aber der prozentuale Anteil des IX. Buches liegt ebensoviel über dem Durchschnitt für Buch IX–XVI, wie der des VII. und VIII. Buches unter dem Durchschnitt für Buch I–VIII. Die Annäherung an das neue »Ideal poetischer Diktion« ist also schon seit dem Ende des VI. Buches angebahnt, hinter dem auch Zwierzina einen deutlichen Einschnitt konstatiert (S. 473 ff.). Er mißt jedoch der von ihm angenommenen Arbeitspause nach dem VIII. Buch größere Bedeutung bei, sie dient ihm vor allem dazu, die nicht seltenen 'Rückfälle' des IX. Buches (bei: *wîgant, wîc, lære, began, quam/quæme, gât/stât, treit/geleit, be-[ver-]spart*) zu erklären. Ebenso fallen die reimtechnischen Nachlässigkeiten der beiden ersten Willehalm-Bücher sämtlich unter die Rubrik 'Rückfälle', und bei *sân, mære, gemeit, wîgant, wîc, lære, laz* ist die Erklärung ja auch durchaus plausibel; wenn sich jedoch die »laxere Technik« unprogrammäßig über das ganze Werk ausbreitet (wie bei: *urliuge, began, -lich, gewant,* den konsonantisch ungenauen Reimen), so ist das »eine Art souveränes Schalten des berühmten Dichters« (S. 473). Mindestens als Begründung für die hypothetische »längere Arbeitspause« nach dem VIII. Buch (S. 458) ist mir die Theorie der 'Rückfälle' nicht ganz unverdächtig: bei *wîgant* setzen sie sich erstaunlich hartnäckig im X., XI., XII. und XIV. Buch fort; bei *lære* erscheinen sie im X. Buch in dreifacher, bei *treit/geleit* im XI. in doppelter Anzahl; die drei *-spart*-Formen wären ein merkwürdig später 'Rückfall' nach den zwei Vorkommen im I. Buch. Immerhin gibt es solche auch im VII. Buch (*urliuge* und *gewant*; *-lie* und *verswant* begegnen nur hier), wo sie nahe liegen, oder im XV. Buch (*urliuge* und *quâmen),* wo sie ebenfalls eine »Unterbrechung vielleicht von mehreren Jahren« (S. 467) beweisen sollen. Was diesen 'Rückfällen' recht ist, müßte jenen in Buch XII (*mære* und *last)* und Buch XIV (*gemeit, gewant* und ein ungenauer konsonantischer Reim) billig

[95]) Festgabe für Heinzel S. 437 ff.

sein. Mir scheint, das Material ist zu spärlich, um derartige Schlüsse ohne sonstigen Anhalt zu erlauben. (Die Fälle *dagen, sît, sider* lasse ich ganz unerörtert, da sie in unserer Sache nichts beweisen; für Zwierzina sind sie nicht sehr bequem: deshalb hat er (S. 477 f.)das veraltete *dagen* völlig kommentarlos passieren lassen.) – Vielleicht darf man soviel sagen: die Pause nach dem VI. Buch wird bestätigt, mit der Wiederaufnahme der Arbeit beginnt auch ein sorgsamerer Reimgebrauch sich durchzusetzen, aber die Schlacken des älteren Verfahrens sind mindestens in den Büchern VII bis IX einschließlich noch recht spürbar, und das könnte sehr wohl mit der nachträglichen Umarbeit nach dem Erscheinen des Tristan zusammenhängen.

Als Gottfried seinen Roman in der uns vorliegenden Gestalt zu schreiben anfing, kannte er nicht nur die Erstausgabe des Parzival Buch I–VI, sondern auch schon die drei folgenden Bücher in einer älteren kürzeren Fassung, die ebenfalls bald nach ihrer Fertigstellung der interessierten Öffentlichkeit zugänglich geworden sein müssen. Über die Formen des literarischen Lebens im Hochmittelalter herrschen sehr unklare Vorstellungen, die vermutlich viel zu allgemein und zu wenig differenziert sind. Bei Liedern, deren Text durch die Melodie gestützt wurde, hätte eine mündliche Weitergabe (durch berufsmäßige Sänger) nichts Unwahrscheinliches, doch rechnet ein Kenner wie Hugo Kuhn (brieflich) für die drei süddeutschen Liederhandschriften mit sehr frühen literarischen Vorstufen. Die Tausende von Versen zählenden großen Epen erforderten erheblich größeren Aufwand, eine Art verlegerischer Tätigkeit, eine planmäßige Vervielfältigung in zentralen Schreibstätten. Aus der eigentümlich verfilzten Tristan-Überlieferung hat Friedrich Ranke[96]) einen solchen Verlagsort in der städtischen Schreibstube Straßburgs unter dem zwischen 1230 und 1240 urkundlich bezeugten *notarius burgensium* und anerkannten Literaturkenner Meister Hesse erschlossen. Uns interessieren hier mehr die Wege der Veröffentlichung und Verbreitung der Epen zu Lebzeiten ihrer Schöpfer, und darüber wissen wir so gut wie nichts Sicheres. Aber wir würden gewiß die Geduld der Auftraggeber überschätzen, wenn wir annähmen, sie hätten ihre Neugier bis zur Fertigstellung von 20 000 Tristan-Versen oder 25 000 Parzival-Versen bezähmt.

Heinrich von Veldeke hat nach eigener Angabe das unfertige Manuskript seiner Eneit, soweit er gerade gekommen war, für die Unterhaltung einer Hochzeitsgesellschaft ausgeliehen, so daß es ihm gestohlen werden konnte. (Th. Frings und G. Schieb erwägen[97]) – einer

[96]) ZfdA. 55, 157 ff.
[97]) Beitr. 71, 483 ff.

Vermutung C. v. Krausens folgend –, daß auf der Clever Hochzeit nicht das unvollendete deutsche Werk, sondern die französische Vorlage der Eneit entwendet worden sei. Konnte Veldeke eine ihm von der Gräfin von Loon überlassene kostbare Handschrift ohne weiteres selbständig ausleihen? Ist es wahrscheinlich, daß er sich so selbst der unentbehrlichen Grundlage für seine Weiterarbeit mindestens zeitweilig beraubte? Daß er sein eigenes, wiewohl unfertiges Werk gern zur Verfügung stellte, ist leicht begreiflich, da das Fest für den Dichter eine glänzende Gelegenheit war, bekannt zu werden. Der Roman d'Eneas wäre für die französisch gebildeten Gäste keine Neuigkeit mehr und für die andern überhaupt unverständlich gewesen. Veldekes deutsche Bearbeitung dagegen und ihre formalen Errungenschaften mußten als literarische Sensation ersten Ranges wirken.) Für seinen Willehalm hat Wolfram wohl einen Auftrag Landgraf Hermanns von Thüringen besessen (Wh. 3, 8 f.). Der Parzival läßt sich nicht mit bloß einem bestimmten Gönner in Zusammenhang bringen. Der Thüringer Mäzen ist mindestens vom VII. Buch ab wiederum hervorragend beteiligt gewesen. Als der Dichter am IV. Buch arbeitete, scheint er in näherem Verhältnis zu den Grafen von Wertheim gestanden zu haben (P. 184, 4 ff.), das V. Buch ist sehr wahrscheinlich *ze Wildenberc* (P. 230, 12 f.), auf der noch in ihren heutigen Trümmern von einer großartigen Anlage zeugenden Wildenburg der Herren von Durne südlich von Amorbach im Odenwald geschrieben worden.

Diese gastfreundlichen Mäzene wollten gewiß auch hören und vor ihren Gästen hören lassen, wofür sie sich in Unkosten stürzten. Die Erstausgabe des Parzival Buch I–VI von 1203 dürfte daher bereits eine Zusammenfassung von Teilveröffentlichungen darstellen, und auch die folgenden Bücher sind mit großer Wahrscheinlichkeit sukzessive bekannt geworden. Der Begriff der Publikation darf natürlich nicht im strengen modernen Sinne verstanden werden. Ein- oder mehrmaliger Vortrag in der literarisch interessierten Gesellschaft stellt unter mittelalterlichen Verhältnissen bereits eine Veröffentlichung dar. Wieweit in diesem Stadium noch der Werkentstehung schon mit abschriftlicher Verbreitung zu rechnen ist, bleibe dahingestellt. Wir würden erwarten, daß dann bei später umgearbeiteten Werken wenigstens Reste der älteren Fassungen in der Überlieferung faßbar wären. Doch kann dabei noch einmal an Veldekes Eneit erinnert werden, von deren Urfassung in limburgischer Mundart keine Spur zu entdecken ist; der Archetypus sämtlicher Handschriften ist hochdeutsch. Auch an Nachschriften, eine Art 'Raubdrucke', könnte man denken, deren mangelnde Authentizität ihr völliges Verschwinden in dieser hochliterarischen Epoche erklären würde. Jedenfalls wird man die Mög-

lichkeit zugestehen müssen, daß es für Gottfried mancherlei Wege gab, sich über die literarische Produktion des großen Eschenbacher Rivalen auf dem laufenden zu halten.

Die obere Grenze des Parzival ist unsicher. Die Erwähnung des nach dem Tode des letzten Grafen Friedrich (um 1200) verlassenen *anger ze Abenberc* (P. 227, 9 ff.), dessen Gras noch kurz war, im V. Buch läßt offen, daß Wolfram sein großes Gedicht schon vor der Jahrhundertwende begonnen hat. Die Benutzung des I. Parzival-Buches im Nibelungenlied (das ihm die fremdartigen Ländernamen *Zazamanc* und *Azagouc* entnommen hat)[98]) und dessen spätere Zitierung durch Wolfram (seine Anspielung auf *Rûmoldes rât* P. 420, 25 ff. im VIII. Buch) lassen einen nicht zu späten Ansatz ratsam erscheinen. Aber wir gewinnen daraus keinen verläßlichen Maßstab, wieviel Zeit der Dichter für die ersten sechs Bücher gebraucht hat. Nach der Wiederaufnahme im Spätjahr 1204 muß die Arbeit verhältnismäßig rasch vorangekommen sein. Der im VIII. Buch angedeutete Heimfall des Heitsteins, dessen schöne Markgräfin früher *über al die marke schein* (P. 404, 2), an Bayern ist nach dem Tode ihres Gemahls Berthold von Vohburg am 25. Mai 1204 eingetreten, und im XI. Buch scheint die Erinnerung an die Eroberung und Plünderung Konstantinopels durch die Venetianer vom 9. bis 13. April 1204, die aus der Anspielung auf den früheren Reichtum des byzantinischen Kaiserhauses (*do Kriechen so stuont daz man hort dar inne vant* P. 563, 8 f.) spricht, noch frisch und lebendig zu sein[99]).

Wenn wir für die drei Parzival-Bücher VII–IX in ihrer ersten weniger umfangreichen Fassung anderthalb bis zwei Jahre in Ansatz bringen, könnte Gottfried 1206 mit der Ausarbeitung des Tristan begonnen haben, während Wolfram die Gawan-Bücher X–XIII schrieb, gleichzeitig aber mit dem wohl ebenfalls sukzessiven Bekanntwerden des Tristan in die ihn tief erregende Auseinandersetzung mit dem mißgünstigen und völlig andersartigen Rivalen hineingeriet, deren poetischen Niederschlag wir in den polemischen Zusätzen vor uns haben und die zugleich die Umarbeit der bereits abgeschlossenen Parzival-Teile ungemein befruchtet hat. Noch vor der endgültigen Fertigstellung des Gesamtwerkes (etwa um 1210) muß Wolfram min-

---

[98]) Die jüngst von Gerhard Eis, Forsch. u. Fortschr. 27 (1953) S. 48–51, wieder versuchte Umkehrung des Abhängigkeitsverhältnisses vermag nicht zu überzeugen. Daß *Zazamanc* aus Salamanca entstellt ist, will ich gern glauben, aber diese Entstellung mutet sehr wolframisch an. – Vgl. auch Friedrich Panzer, Vom mittelalterlichen Zitieren, Sitz. Ber. d. Heidelberger Akad., Phil.-hist. Kl. Jg. 1950, 2. Abhdlg. S. 39.

[99]) vgl. A. Schreiber, Neue Bausteine S. 64 f. und Ludwig Wolff, ZfdA. 61, 190 f.

destens von zwei Dritteln, vermutlich aber von dem ganzen Tristan-Fragment Kenntnis gehabt haben.

Ob Gottfried von Straßburg die Schlußredaktion des Parzival noch erlebt hat, ist eine offene Frage. Die für ihn errechnete Schaffenszeit von im Höchstfall einem Jahrfünft mag man unglaubhaft finden. Sie gilt selbstverständlich nur für den Tristan, wie wir ihn heute lesen. Was an Vorarbeiten vorausliegt, ob es auch von diesem Werk, das wegen seiner formalen Glätte auch kompositorisch aus einem Gusse scheint, frühere Fassungen gegeben hat, darüber können wir mit unseren philologischen Mitteln nichts Sicheres mehr ausmachen. Zweifellos hat auch Gottfried seinen Prolog erst nachträglich dem Tristan-Torso vorangestellt, und es gibt einige Anhaltspunkte dafür, daß Wolfram derjenige Kritiker ist, mit dem er sich vornehmlich auseinandersetzt[100]), daß er vor allem gemeint ist, wenn es heißt: *Ir ist so vil, die des nu pflegent, daz si das guote zübele wegent, das übel wider ze guote wegent: die pflegent niht, si widerpflegent* (Tr. 29–32). Soviel Können und Kunstverstand *(cunst unde nahe sehender sin)* sie besitzen mögen, wo sie mit Neid *(nit)* gepaart erscheinen, *er leschet kunst unde sin* (Tr. 33–36). Diesem übelwollenden Kritikertypus stellt Gottfried einen anderen gegenüber, *der guot und übel betrahten kan, der mich und iegelichen man nach sinem werde erkennen kan* (Tr. 18–20). Er fühlte sich augenscheinlich verkannt! Von Wolfram, den er selbst zuerst scharf angegriffen hatte? Es wäre – gleich dem *nezzelcrût*-Exkurs – ein Zeichen dafür, wie sehr ihn die Polemik des Eschenbachers getroffen hatte. Sie hat ihn jedenfalls noch erreicht, und es ist nicht ausgeschlossen, daß sie mit zu den Gründen gehört, welche die Vollendung des Werkes verhindert haben.

---

[100]) So auch K. K. Klein, Ammann-Festgabe I S. 90 f.

Neue Forschungen zur deutschen Dichtung des Spätmittelalters (1230–1500)[1]

Von Hanns Fischer (München)

Die Dichtung des späten Mittelalters – seit jeher im Schatten der künstlerisch bedeutenderen Werke der Blütezeit um 1200 stehend und immer wieder mit Abwertungen wie Verfall, Niedergang, Epigonentum, Herbst beiseitegeschoben – spielt trotz mancher verheißungsvoller Ansätze in der Germanistik immer noch die Rolle eines Stiefkinds. Das wissenschaftliche Interesse wird auch heute noch zum größten Teil von den früheren Literaturperioden absorbiert, was sich einerseits natürlich aus der größeren dichterischen Qualität eines Teiles der älteren Werke erklärt, andererseits aber in der bequemeren Zugänglichkeit der Texte als Frucht einer schon früh einsetzenden Editionstätigkeit und in der leichteren Überschaubarkeit des Materials infolge der bereits ursprünglich geringeren Breite und der größeren Überlieferungsverluste ganz reale Gründe hat. Dazu kommt eine gewisse Anfälligkeit gegenüber modischen Strömungen, die in letzter Zeit, um nur ein Beispiel zu nennen, zu einer Hochflut von Wolfram- und Gottfried-Literatur geführt hat (im Bereich des Spätmittelalters allerdings auch der Mystikforschung zugute gekommen ist), während andere Gebiete seit Jahrzehnten unbebaut oder überhaupt noch unberührt liegen. Ein Blick auf die literarische Landkarte des späten Mittelalters mit ihren zahlreichen noch völlig »weißen« oder nur von der einsamen Spur eines ungenügend ausgerüsteten Doktoranden durchzogenen *terrae incognitae* zeigt deutlich, daß hier die germanistische Forschung über ihr Pionierzeitalter noch nicht wesentlich hinausgekommen ist.

Symptomatisch für die ungenügende Erschließung dieser Epoche ist auch die Tatsache, daß erst in den letzten Jahren ernstzunehmende Versuche[2] einer genaueren chronologischen Gliederung der bisher meist als ein Block betrachteten

[1]) Dieser Bericht, der im Manuskript im April 1956 abgeschlossen wurde (bibliographische Nachträge bis zum Jahresende 1956), erfaßt nur die Forschungen der letzten zwölf Jahre; die davor liegende Dekade, aus der Ehrismann noch nichts, das Verfasserlexikon nur Teile verarbeitet hat, auch noch mit einzubeziehen, erwies sich aus Gründen der räumlichen und zeitlichen Beschränkung, die sich der Ref. auferlegen mußte, als unmöglich. Immerhin werden die wieder erscheinenden Jahresberichte, bereits jetzt bis 1939 reichend, in Bälde wenigstens die bibliographische Übersicht über diesen Zeitraum ermöglichen.

Drei Teilgebiete der spätmittelalterlichen Dichtung (Heldenepos, geistliches und weltliches Spiel, Lieddichtung bis zur ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts) konnten, ebenso wie die Prosa, mit Rücksicht auf weitere Forschungsberichte in dieser Zeitschrift ausgespart werden (bereits erschienen: W. F. Michael, Das deutsche Drama und Theater vor der Reformation. Ein Forschungsbericht. DVjs 31, 1957, S. 106–153).

[2]) H. Schneider, Geschichte der deutschen Dichtung nach ihren Epochen dargestellt. Bonn 1949. Bd. I, S. 108–196; F. Ranke und S. Beyschlag, in: Annalen der deutschen Literatur, hrsg. von H. O. Burger. Stuttgart 1952. S. 179–263, bzw. S. 255–286; K. H. Halbach, Epik des Mittelalters. In: Deutsche Philologie im Aufriß, hrsg. von W. Stammler. Berlin 1954. Bd. II, Sp. 455–710.

Literatur des 13., 14., 15. Jahrhunderts unternommen wurden. Trotz einer Fülle von Einzelheiten, die die Forschung hier und da zutage gefördert hat, sind wir im Bereich der Germanistik noch weit entfernt von einer genau umgrenzten Vorstellung des Spätmittelalters als Literaturperiode, ja es hat sich überhaupt noch kaum eine Diskussion über seine Abgrenzung nach vorwärts und rückwärts (ganz zu schweigen von der Binnengliederung) erhoben, während in der allgemeinen Geschichtsforschung über diese Frage schon seit langer Zeit ein immer wieder aufgenommenes, fruchtbares Streitgespräch entbrannt ist. Angesichts der Zurückhaltung der germanistischen Forschung in dieser Frage erscheint es notwendig, diesem Literaturbericht einige Überlegungen zur Periodisierung des Spätmittelalters voranzuschicken, die zugleich als Erläuterung meiner Auffassung des in der Überschrift einfach »gesetzten« Begriffs »Spätmittelalter« dienen mögen.

Die Frage nach Sinn, Notwendigkeit, Bedingung und Möglichkeit einer geschichtlichen Periodisierung ist in fast allen historischen Disziplinen mehr oder weniger oft erörtert worden[3]). In der Diskussion darüber begegnet man immer wieder dem Einwand: der geschichtliche Ablauf stelle einen unendlichen Fluß dar; eine zeitliche Aufgliederung werde ohne objektive Nötigung vom Forscher nicht *φύσει* sondern *θέσει* als ein Akt »intellektueller Selbsterhaltung« (wie H. Wölfflin sich ausdrückte)[4]) vorgenommen. An dieser Auffassung ist so viel richtig, daß jede Periodisierung zunächst gewissermaßen einen »künstlichen« Forschungsbehelf darstellt; der Begriff Periodisierung impliziert aber keineswegs Willkürlichkeit, wenn die Periodengliederung nämlich nach Maßgabe der inneren Struktur des Forschungsgegenstandes vorgenommen wird. Es besteht wohl kaum ein Zweifel darüber, daß es in jedem historischen Kontinuum so etwas gibt wie »gut individualisierte Zeiträume des geschichtlichen Lebens, die durch ihren Inhalt und Gehalt zu einer Einheit verbunden sind und sich eben dadurch von dem abheben, was ihnen vorausgeht oder folgt«[5]). In der oft bemühten Vorstellung von der Geschichte als Wasserlauf[6]) würden solche »gut individualisierten« Zeitabschnitte Strecken gleicher Raumrichtung – durch »Biegungen« getrennt – entsprechen. Während nun über die Existenz sowie über die ungefähren Umrisse der meisten geschichtlichen Perioden kaum Uneinigkeit herrscht, gehen die Meinungen über die Lage ihrer Anfangs- und Endpunkte meist erheblich auseinander. Das ist nur natürlich: es ist eben – um in das Bild zurückzukehren – beim Verlauf eines Stromes kaum möglich, einen Wende*punkt* zu bestimmen, und sollte er sich ja für eine Schicht der historischen Wirklichkeit mit Evidenz festlegen lassen (was für die politische Geschichte manchmal möglich ist), so ist doch mit Sicherheit anzunehmen, daß in anderen Ebenen der Geschichtlichkeit der sachlich analoge Wendepunkt mit erheblicher Phasenverschiebung auftritt. Deshalb wird der Historiker kaum umhin können, den Grenzbegriff möglichst elastisch zu fassen und sich im allgemeinen mit der Bestimmung von Wende*zonen* zu begnügen, die sozusagen den Raum eines kumulierten Auftretens von Wendepunkten (in verschiedenen Schichten) bezeichnen[7]).

Periodisierung bringt für das Auge des Betrachters »Endlichkeit« in die Un-

[3]) Für die Literaturwissenschaft neuerdings in einer aufschlußreichen Studie von H. P. H. Teesing, Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte. Groningen-Batavia 1949 (mit reichen Literaturangaben).

[4]) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Basel [10]1947. S. 262.

[5]) C. J. Neumann, Perioden römischer Kaisergeschichte. HZ 117, 1917, S. 378.

[6]) Vgl. etwa: J. Haller, Die Epochen der deutschen Geschichte. Stuttgart 1939. S. 2f.

[7]) Vgl. dazu bes. H. Spangenberg, Die Perioden der Weltgeschichte. HZ 127, 1922/3, S. 1–49.

endlichkeit der geschichtlichen Abläufe: das ist ihr subjektiver Wert; sie dient aber zugleich – objektiv – der Wesenserhellung der Teile. Mit der Festlegung ihrer Begrenzung wird eine Periode im eigentlichen Wortverstande de-finiert; damit wird die Periodisierung zu einem wichtigen Mittel historischer Wesensbestimmung[8]).

Doch zurück zu unserm Ausgangspunkt. Das Spätmittelalter wird in nicht wenigen historischen Disziplinen als eine mehr oder weniger deutlich profilierte, vom vorhergehenden Hochmittelalter[9]) wie von der nachfolgenden Neuzeit merklich unterschiedene Periode gewertet. Hierin erschöpft sich allerdings die Übereinstimmung der Historiker. Die Frage nach der genauen zeitlichen Umgrenzung führt (ganz natürlich: infolge der Verschiedenheit der jeweils betrachteten Materie) zu einer unüberbrückbaren Diskrepanz, ja häufig herrscht innerhalb derselben Disziplin (bedingt durch die verschiedenen Aspekte) ein erbitterter Meinungsstreit. Wollte man versuchen, den chronologischen Spätmittelalterbegriff aller Kulturwissenschaften auch nur einigermaßen zu einer Übereinstimmung zu bringen, so müßte man an Anfang und Ende mit Grenzsäumen von mindestens 200 Jahren rechnen. Mit einem solchermaßen vergröberten Periodenbegriff kann man jedoch in den Einzelwissenschaften nicht mehr operieren. Um zu einer klaren Periodisierung zu gelangen, hat man deshalb keine andere Wahl, als zunächst ohne Rücksicht auf Nachbargebiete die Periodengrenzen – dasselbe gilt natürlich auch für die Binnengliederung – für jede historische Disziplin nach den ihrem Stoff immanenten Gesichtspunkten zu bestimmen.

Für unser Arbeitsgebiet heißt das, daß eine Periodisierung zunächst ganz mit den Mitteln der deutschen Literaturgeschichte[10]) versucht werden sollte[11]). Von den verschiedenen methodischen Möglichkeiten einer immanent literarhistorischen Periodisierung (vgl. Teesing a.a.O. passim) scheint mir eine gattungsgeschichtliche Betrachtungsweise für unseren Zweck am besten geeignet, da ich im Auf- und Untergang von Gattungen ein wesentliches Strukturmerkmal der spätmittelalterlichen deutschen Literatur sehe.

Der Anwendungsweise und den Erkenntnismöglichkeiten des gattungsgeschichtlichen Verfahrens sind durch die historischen Gegebenheiten gewisse Grenzen gesetzt, die von vornherein bezeichnet werden müssen. Zunächst erweisen sich nicht alle Gattungen für unseren Periodisierungsversuch als brauchbar, da einige als »Dauergattungen« das ganze Spätmittelalter hindurch konstant bleiben (vor allem die Kurzerzählung und die didaktische Großform). Ferner: da die meisten Gattungen innerhalb der unten näher gekennzeichneten Perioden *(per definitionem)* Konstanz zeigen, müssen für die Untergliederung (in Phasen) z. T.

[8]) Dieser Gedanke wird nachdrücklich vertreten von H. Heimpel, Über die Epochen der mittelalterlichen Geschichte. Die Sammlung 2, 1947, S. 245–262.

[9]) Bekannte Beispiele bieten politische Geschichte, Kunstgeschichte und allgemeine Geistesgeschichte (europäisches Territorialstaatensystem gegenüber imperialem und kurialem Universalismus, gotischer Formwille gegenüber romanischer Tradition, aristotelisierende Hochscholastik gegenüber platonisierender Frühscholastik). Vgl. dazu neuerdings: H. Heimpel, Das Wesen des deutschen Spätmittelalters. Arch. f. Kulturgesch. 35, 1953, S. 29–51.

[10]) Eine sprachgeschichtliche Periodisierung, wie sie für frühere Epochen (althochdeutsche, frühmittelhochdeutsche Literatur!) z. T. immer noch verwendet wird, empfiehlt sich hier, von allen grundsätzlichen Einwänden abgesehen, auch aus praktischen Gründen (unsichere Grenzziehung!) nicht und ist meines Wissens auch noch nicht versucht worden.

[11]) Damit wende ich mich grundsätzlich gegen alle Periodisierungen mit Terminologie und Maßstäben der politischen Geschichte (und Kunstgeschichte), die auch in neuerer Zeit sich immer wieder in der Literaturgeschichtsschreibung breitmachen (das warnende Schulbeispiel: K. H. Halbach in 'Deutsche Philologie im Aufriß' a.a.O.).

andere Gesichtspunkte nutzbar gemacht werden (Schaffenszeit bedeutender, für ihre Zeit charakteristischer Autoren, Individualausprägung einzelner Gattungen). Weiter muß betont werden, daß bei unserer beschränkten Kenntnis von der Wirkungsdauer (und dem Wirkungskreis) mittelalterlicher Literaturwerke man nur mit den aktiven (Schöpfungs-)Perioden von Gattungen als einer einigermaßen kommensurablen historischen Größe rechnen kann. Ihre meist viel länger dauernden passiven (Wirkungs-)Perioden sind deshalb in den folgenden Überlegungen nicht berücksichtigt worden. Schließlich ist bei unserem Verfahren immer auch die Frage der literarischen Schichtung im Auge zu behalten. In vielen Fällen ist eine Gattungsform in einer Schicht noch in uneingeschränkter Geltung, während die Ausbildung einer neuen, diese zu ersetzen bestimmt, in einer anderen Schicht sich bereits deutlich abzeichnet. Diese »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« (ein Ausdruck W. Pinders [12])) bedingt eine Unschärfe in der Grenzziehung, die es geboten erscheinen läßt, mit Grenz*zonen* statt mit Grenz*linien* zu arbeiten. Die im folgenden genannten Jahreszahlen sind demnach auch nur als ungefähre Orientierungspunkte, nicht als Grenzsteine zu verstehen.

Die spätmittelalterliche Literaturperiode ist nach der herkömmlichen Einteilung die, welche der »klassischen« Periode, der sogenannten höfisch-ritterlichen Blütezeit [13]) folgt. Über die zeitliche Erstreckung dieser Blütezeit herrschen verschiedene Auffassungen. Darunter scheinen mir grundsätzlich nur zwei Positionen vertretbar: entweder man läßt die Blütezeit dort enden, wo der vom Namen implizierte Qualitätsgipfel sich wieder hinabneigt und sich zugleich eine Wendung zum Epigonismus mit Deutlichkeit greifen läßt (zwischen 1220 und 1230), oder dort, wo die letzten von dieser Blütezeit bewirkten Impulse im Sande verlaufen (gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts). Ohne mich hier auf lange Erörterungen einlassen zu können, möchte ich die erste Auffassung als die der Sache gemäßere bezeichnen: gerade das steile Aufgipfeln, dem ein fast ebenso plötzliches Absinken folgt, ist, wie mir scheint, das wesentliche Strukturmerkmal dieses kurzlebigen Höhenfluges um 1200, der allein den Namen »Blüte«, »Klassik« usw. verdient.

Das Ende der klassischen Literaturperiode ist für uns durch den zeitlich einigermaßen festlegbaren Tod der großen Meister klar bestimmt (1220–1230). In diesem Ende liegt aber zugleich der Anfang der ersten spätmittelalterlichen Literaturperiode [13a]), die durch den Eintritt der zunächst noch konstanten alten Gattungen in ihr zweites (durch viele Züge als »epigonisch« ausgewiesenes) Stadium ebenso wie durch das Auftreten neuer Gattungen bezeichnet wird. Die durch unsere Definition des Periodenbegriffs verlangten Richtungsänderungen werden freilich vorbereitend schon im Werke Wolframs und Gottfrieds, klar hervortretend in dem Walthers und besonders evident in dem breiten Strom der sogenannten »niederen Epik« sichtbar, aber die dort vorbereitete Wendung kommt doch erst beim Verstummen der großen Meister richtig zum Tragen.

Zwischen 1220 und 1230 beginnen sich in den *alten* Gattungen eine Reihe von Zügen abzuzeichnen, die ihr Gesicht allmählich immer stärker verändern (das

---

[12]) Vgl. Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Köln [4]1949. S. 27.

[13]) Ich ziehe diese »naturwissenschaftliche« Bezeichnung der »Staufik« (Halbach) und ähnlichen Prägungen bei weitem vor, weil sie historisch nicht vorbelastet ist und nicht durch die unscharfe Übertragung der Periodisierung der deutschen Kaisergeschichte falsche Vorstellungen schafft.

[13a]) Vgl. die auf stil-, form-, und geistesgeschichtlichen Einsichten beruhenden Überlegungen Hugo Kuhns zum Spätmittelalterbegriff (Minnesangs Wende, Tübingen 1952. Besonders S. 143–158).

Verfügbarwerden klassischer Stoff- und Formtraditionen, das Vordringen der Wirklichkeits- gegenüber der Wunschbildgestaltung, die Bevorzugung lateinischer Vorbilder vor französischen und der damit verbundene Rückgang der Artusstoffe, das erneute Eindringen geistlicher Gehalte, z. T. bedingt durch den Zerfall der auf idealistischer Konvention beruhenden Harmonie der Weltsicht, die stärkere Inanspruchnahme der Kunst durch (lehrhafte) Zwecke, das sich in *laudationes* und *questus temporis acti* manifestierende epigonische Minderwertigkeitsgefühl, usw. usw.). An neuen Formen treten zur selben Zeit die Reimreden, *bîspel* und Kleinerzählungen (sogar in zyklischer Ausprägung) des Strickers, sowie die noch vereinzelt stehende Erzählprosa, Prosachronik, Rechtsaufzeichnung und ein frühes deutsches Spiel in Erscheinung. Diese Frühperiode spätmittelalterlicher Literatur, als deren Signum das Ausklingen alter Impulse in charakteristischer Umwendung und Umdeutung und die Vorbereitung neuer Inhalte und Formen gelten darf, findet, wie später noch zu zeigen sein wird, vor der Mitte des 14. Jahrhunderts ihr Ende, das sich ebenfalls durch gattungsgeschichtliche Zäsuren einigermaßen deutlich abzeichnet.

Eine erste Phase kann man etwa durch die Schaffenszeit Rudolfs von Ems (um 1220 bis um 1250) umgrenzen, die zugleich das Lebenswerk Ulrichs von Türheim, des Strickers, Neidharts, Neifens, Reinmars von Zweter, Bruder Wernhers u. a. umschließt. Höfischer Roman (Rudolf von Ems, Ulrich von Türheim, Heinrich von dem Türlin usw.), Heldenepos (Kudrun, Ortnit, Wolfdietrich), höfisches Lied (Neidhart, Neifen, Reimar usw.) zeigen bereits Spätstufenprägung.

Die zweite Phase (um 1250 bis um 1300), die sich ungefähr mit der Schaffenszeit Konrads von Würzburg deckt, führt zwar im allgemeinen die in der ersten Phase angelegten Linien weiter, zeigt aber in manchem doch eine veränderte Situation. Die klassischen Gattungen Minnelied und höfischer Roman beginnen auszugreifen, einmal geographisch auf den Norden und Südosten des Reiches (Hof der Böhmenkönige), dann auch soziologisch auf das Stadtpatriziat (Hadlaub, Konrad, Heinrich von Neustadt). Der höfische Roman gewinnt Beliebtheit in breiteren Kreisen und erreicht in den von Konrad von Würzburg und Albrecht von Scharfenberg durch gelehrt-kompendiöse Aufschwellung geschaffenen Großformen noch einmal eine Art Höhepunkt. Minnelied und Sangspruch treten – z. T. schon formalistisch erstarrt – in ihr Endstadium ein, das mit der Anlage der Sammelhandschriften (oder zumindest doch ihrer Vorstufen) um die Jahrhundertwende abgeschlossen wird. Das Heldenepos tritt – wenn wir richtig sehen – noch einmal mit gesteigerter Produktivität hervor (Biterolf, Ecke, Rosengarten, Rabenschlacht usw.), um dann ebenfalls in den Hintergrund zu treten; (es verschwindet zwar aus der literarischen Produktion, wogegen die fortgesetzte Reproduktion auf anhaltendes Publikumsinteresse schließen läßt). Eine neue Welle von Volksfrömmigkeit läßt die geistliche Literatur stark anwachsen und bringt damit eine neue Note ins literarische Leben der Zeit. Neben immer reicher werdender Legendenliteratur (gipfelnd in den Legendenkompendien des 'Väterbuchs' und 'Passionals' in den neunziger Jahren) gelangt die Mendikantenpredigt und frühe mystische Vision zu mindestens halbliterarischer Aufzeichnung.

In der letzten Phase der Frühperiode[14]) (um 1300 bis um 1340) fehlt von den

[14]) H. Schneider (a.a.O. S. 152f.) möchte bereits um 1300 in dem teilweisen Verstummen der alten Gattungen eine Periodengrenze sehen, obwohl er sich S. 12 ausdrücklich zur grenzbildenden Funktion des Neuen bekennt (vgl. auch H. Schneider, Epochen der deutschen Literatur. Bonn ²1948. S. 7). Vom Neuen ist aber um 1300 noch recht wenig zu spüren: ». . . Das Neue hervorzubringen bleibt dieser Generation im Ganzen versagt . . .

alten Gattungen produktiv bereits das Heldenepos, ebenso die höfische Liedichtung bis auf ihre Spättriebe Hadlaub und Frauenlob, der zwar bereits gewisse meistersingerliche Züge vorwegnimmt aber doch noch mehr in den Zusammenhang der gelehrten »Spruchdichterprofessionals« des 13. Jahrhunderts gehört. Auch der ritterliche Roman gelangt nun in sein Spätstadium (Johann von Würzburg, Friedrich von Schwaben, Parzivalbearbeitung von Wisse und Colin u. a.); nach den dreißiger Jahren wird er ganz hinter neuen Gattungen zurücktreten und erst in Prosa-Form seine Auferstehung erleben. Die geistliche Literatur dagegen gelangt nach 1300 zu erstaunlicher Höhe und Breite, nicht nur in den Predigten und Traktaten der großen Mystiker, sondern auch in der sich nun reich entfaltenden Legenden- und Bibelepik, die vor allem auch im Bereich des Deutschordens gepflegt wird.

Die Frühperiode des Spätmittelalters läuft in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts langsam aus, ohne daß sich ihr Ende mit einiger Genauigkeit bestimmen ließe. Ebensowenig kann man den Beginn der Mittelperiode (um 1340 bis um 1450), die sich in ihrem Anderssein ziemlich deutlich von der vorangehenden absetzt, genauer festlegen – hauptsächlich infolge des Mangels an sicheren Datierungen. Die Jahreszahl 1340 muß also noch mehr als bisherige Zahlenangaben als bloßer Orientierungspunkt verstanden werden.

Mit dem Auslaufen der alten Traditionen wird der Weg frei für neue literarische Formen und Gehalte, in denen wir ein verändertes Lebensgefühl und Weltverständnis zu greifen glauben. An die Stelle höfischer Epik, aber thematisch zugleich auch an die der Minnelyrik, tritt jetzt die neue Gattung der Minneallegorie ('Kloster der Minne', Hadamars 'Jagd', 'Minneburg'), bzw. der Minnerede, die nach gelegentlichen früheren Versuchen vom zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts ab plötzlich gewaltig ins Breite wächst und – formal zwischen Erzählung und Traktat stehend – zu einer der kennzeichnendsten Literatur- und Denkformen ihrer Zeit wird. In den Reden des Teichners und Suchenwirts kommt ein schon vom Stricker gepflegte, aber dann für längere Zeit verstummte Gattung wieder zur Geltung und erfährt in ihrer neuen Ausprägung ungeheure Beliebtheit und Verbreitung. In der neuen Periode gelangt dann auch das jetzt deutlich greifbare (in seiner Funktion das Minnelied ersetzende) Gesellschaftslied sowie in anderen Schichten das (z. T. historische) Volkslied zu literarischer Bedeutung. Meistersingerliches (um uns vorsichtig auszudrücken), aber doch im Gegensatz zu Frauenlob und den *poetae docti* des 13. Jahrhunderts in einer Art humanistischer Ausprägung, zeigt sich bei dem auch sonst dichterisch sehr bezeichnenden Heinrich von Mügeln. Die Prosa, im allgemeinen noch im wissenschaftlichen, rechtlich-öffentlichen oder privaten Gebrauchsraum befangen – soweit hier überhaupt schon die deutsche Sprache gegenüber der lateinischen durchgedrungen ist –, schickt sich allmählich an, auch in den Literaturraum hinüberzugreifen (Reiseberichte und Chroniken)[15]).

Die Dichtung stagniert, sie tritt in eine Alterszeit, sie entbehrt der frischen Säfte und der neuen Triebe« (Schneider, a. a. O. S. 152). Man kann natürlich darüber streiten, ob man das Pufferstück zwischen Alt und Neu zu der früheren oder späteren Periode schlägt; allzuviel hängt davon nicht ab. Mir schiene es aber doch organischer, die »Alterszeit« nach 1300 als Spätphase zur älteren Periode zu rechnen und erst mit dem Einsetzen des Neuen eine neue Periode zu beginnen.

[15]) Soziologisch gesehen kommt jetzt auch der Kleinbürger zu literarischer Bedeutung (vgl. den Teichner und sein Publikum); daneben bereitet sich am Hofe Karls IV. bereits die in Zukunft zu überragender Bedeutung gelangende Literaturschicht der (humanistischen) Gelehrten vor. – Mit dieser soziologischen Ausweitung der deutschen Literatur geht eine räumliche Hand in Hand. Sie ist nicht zuletzt die Ursache dafür, daß eine Art

Innerhalb der mittleren Periode des Spätmittelalters läßt sich – gattungsgeschichtlich betrachtet – keine klare Innengliederung erkennen. Das hängt z. T. sicher mit unserer noch ganz ungenügenden Kenntnis dieser Zeit und ihres literarischen Gebrauchsraums zusammen; andererseits scheint sich aber auch nach dem Neuansatz um 1340 ein gewisser Traditionalismus in der deutschen Literatur durchzusetzen, der für künftige literarische Neuschöpfungen eine schlechte Ausgangssituation schafft.

Wenn ich trotzdem um die Jahrhundertwende eine gewisse Zäsur sehe [158a]), dann deshalb, weil zu diesem Zeitpunkt innerhalb weniger Jahre mehrere stark profilierte Dichterpersönlichkeiten hervortreten, die – obwohl zum Teil Einzelgänger von schwer zu beurteilender Nachwirkung – die Literatur ihrer Zeit irgendwie beeinflußt haben müssen: In erster Linie ist natürlich an den 'Ackermann'dichter zu denken (bald nach 1400), eine der einprägsamsten Gestalten des Mittelalters überhaupt, dessen Werk aber (in seiner Zeit ein Unikum) trotz großer Verbreitung gattungsgeschichtlich zunächst nicht wirksam geworden ist. Um die Jahrhundertwende beginnt auch Oswald von Wolkenstein mit seiner eigenwilligen, trotz bekannter Zusammenhänge mit literarischen (auch Gattungs-)Traditionen doch recht isoliert stehenden (da ganz individuell geprägten) Lieddichtung, die das Jahrhundert auf fünfzig Jahre begleiten wird. In Mitteldeutschland erhebt der fruchtbare, in seiner Wirkung gleichfalls auf engen Raum beschränkte Johannes Rothe seine Stimme. Zur selben Zeit findet die Teichnertradition in Heinrich Kaufringer einen nicht ungeschickten Nachfolger, der sich wie sein Zeitgenosse Hans von Bühel auch als Erzähler auszeichnet. In eine gewisse zeitliche Nachbarschaft gehört dann wohl der unsicher datierte 'Ring' Heinrich Wittenwilers, unbestreitbar eines der interessantesten Werke der Zeit, aber ebenfalls ein literarisches Unikum und vermutlich ohne große Nachwirkung. Besonders kennzeichnend für das literarische Bild der Zeit ist weiter das Andachts- und Erbauungsschrifttum, das in einigen Beispielen sich zu literarischer Höhe erhebt (Heinrich von Laufenberg, Erhart Groß). Neben das seit dem 13. Jahrhundert konstante geistliche Spiel beginnt jetzt in stärkerem Maße das weltliche zu treten, für das auch zum erstenmal eine Dichterindividualität sich abzeichnet (Rosenplüt). Und schließlich tritt noch vor der Jahrhundertmitte der Prosaroman als legitimer (und in Zukunft auch höchst erfolgreicher) Nachfolger das Erbe des Versromans an (Elisabeth von Nassau-Saarbrücken nach französischer, Johannes Hartlieb nach lateinischer Vorlage).

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts zeigen sich (nicht zuletzt im Zusammenhang mit dem neuerfundenen Buchdruck) noch einmal recht kräftig entwickelte Bewegungsimpulse in der deutschen Literatur, die die dritte und abschließende Periode des Spätmittelalters einleiten. Als die historisch merkwürdigste Strömung darf wohl die neuhöfisch-restaurierende Ritterromantik gelten, die, beeinflußt durch die ritterliche Renaissance am burgundischen Hofe, in Deutschland besonders im Bereich der Fürstenhöfe des Rheingebiets sowie Bayerns und Österreichs eine Reihe rückwärtsgewandter Literaturwerke im Gewande alter Gattungen hervorbringt. In diesen Zusammenhang gehören – produktiv – die weltlichen und geistlichen Allegorien Hermanns von Sachsenheim, das

»Hochsprache«-Konvention, die bis dahin immer noch eine gewisse Geltung hatte, nun völlig an Verbindlichkeit verliert, so daß sich in den einzelnen Sprachlandschaften selbständige, lokal stark eingefärbte Schreibsprachen entwickeln (vgl. dazu H. Moser, in: Deutsche Philologie im Aufriß, Bd. I, Sp. 944–970); erst jetzt kommt es auch zu einer eigentlich niederdeutschen Literatur.

[158a]) So auch F. Ranke in seinem Spätmittelalterabschnitt der 'Annalen'; vgl. Anm. 25.

Aventiure-Kompendium Füetrers, Püterichs 'Ehrenbrief', die Übersetzung von 'Pontus und Sidonia', die 'Melusine' Thürings von Ringoltingen, aber – reproduktiv – auch die jetzt entstehenden Sammlungen älteren Literaturguts (das Dresdener Heldenbuch und das erschlossene 'Heldenbuch an der Etsch'). Und schließlich zeugt von der erneuten Beliebtheit heldenepischer und höfischer Stoffe und Formen die bezeichnende Literaturauswahl, die die frühen Drucke bieten. Auch das Publikum aus den Kreisen des Stadtpatriziats wird wohl an diesem neuhöfischen Literaturinteresse teilhaben, während in der kleinbürgerlich-handwerkerlichen Schicht die alten Gattungen Spiel, Schwank(-sammlungen), Spruch, geistliches Gesellschaftslied und dazu der Meistersang, der durch den reformierenden Eingriff Folzens' einen neuen Antrieb bekommen hat, im Mittelpunkt stehen. Seit der Jahrhundertmitte kommt – gewissermaßen »auf der anderen Seite« – auch der deutschsprachige Frühhumanismus, der bisher im wesentlichen auf Böhmen und auf wenige Vorläufer beschränkt war, zu selbständiger literarischer Bedeutung und größerer Verbreitung, mindestens im süddeutschen Raum (im Zusammenhange mit der Verlegung der kaiserlichen Kanzlei nach Wien und vielleicht – wenigstens mittelbar über Italien – dem Zustrom neuer Kräfte aus dem 1453 verlorenen Konstantinopel). Häufig im gleichen literarischen Umkreis wie die Ritterromantik (z. B. an den Rottenburger und Innsbrucker »Musenhöfen«) entstehen von jetzt an als Hauptwerke des frühen Humanismus – für die deutsche Literatur gewissermaßen als »neue« Gattung – die berühmten Übersetzungen des 'Decamerone' durch Arigo, der 'Historia Hierosolymitana', des 'Apollonius', der 'Griseldis' usw. durch Steinhöwel, die 'Translatzen' des Nikolaus von Wyle, Nitharts Terenzübertragung und Tüngers deutsche Facetien nach Poggio.

In diesem letzten Aufschwung hat die mittelalterliche Literatur ihre schöpferischen Kräfte verausgabt, jetzt fällt sie historisch bewahrender Konservierung anheim. Hier wie anderwärts im Mittelalter (vgl. das – allerdings umstrittene – Heldenliederbuch Karls d. Gr., die Wiener, Milstäter und Vorauer Sammlungen des 12. Jahrhunderts, den Codex Regius der Lieder-Edda, die Minnesanghandschriften, die Stuttgart-Mergentheimer Sammelhandschrift des Deutschordens u. a.) bezeichnet die Entstehung der großen Sammelhandschriften (und -drucke) das Ende eines allmählich unproduktiv und damit geschichtlich gewordenen Literaturzweiges[16]). In der seit der Mitte des 15. Jahrhunderts einsetzenden, immer weiter um sich greifenden Sammeltätigkeit (vgl. z. B. viele Liedersammlungen, die Heldenbücher usw.), die in der wie eine historische Reliquie bewahrten und bewahrenden Ambraser Handschrift ihre kostbarste Blüte treibt, darf man wohl eines der eindrucksvollsten Endsymptome der mittelalterlichen Literatur sehen.

Z. T. auf etwas andere Weise finden dann auch die lebenskräftigeren, volkstümlicheren literarischen Formen – mindestens in ihrer spezifisch mittelalterlichen Ausprägung – ihr Ende. Sie werden in untere Bereiche abgedrängt oder von der deutschsprachig-volkstümlichen Gelehrtenliteratur (die lateinisch-akademische geht wesentlich ihre eigenen Wege) aufgesogen, umgebildet und für neue Zwecke verwendet (lehrhafte und satirische Gattungen: Schwank, Fabel, Narrendichtungen, Fastnachtsspiel) und münden gewissermaßen in den frühhumanistischen Strom, der im Phasenvorlauf seit 1450 bereits die neue Epoche repräsentiert. Im Werke Sebastian Brants ('Narrenschiff' 1494, Freidankbearbeitung 1508) ist

[16]) Daß die durch romantische Restauration noch einmal zu Ansehen gebrachten Stoffe in der Umgestaltung des 16. Jahrhunderts noch eine zeitlang beliebte Lektüre bleiben, fällt dagegen wenig ins Gewicht; sie sinken ab in eine Gebrauchssphäre unterhalb eines eigentlichen literarischen Anspruchs, wo sie gegen Ende des 16. Jahrhunderts dann durch den Amadisroman und verwandte Stoffe überlagert werden.

diese Erscheinung zum ersten Male ausgeprägt; später wird sie in Maximilians »Biographien«, bei Murner, Luther, Hans Sachs und manchen anderen erkennbar.

Wann wir die Literatur des Mittelalters enden lassen, ist im Grunde eine Frage unserer Einstellung zu den verschiedenen literarischen Schichten. Hat man vor allem den deutschen Frühhumanismus im Auge, wird man (unter Vernachlässigung der unzweifelhaft »mittelalterlichen« Ritterrenaissance sowie der stadtbürgerlichen Literaturbestrebungen) das Ende mittelalterlicher Literatur um 1450 ansetzen, blickt man dagegen besonders auf die bürgerlich-volkstümlichen (stofflich retrospektiven) Schichten, wird man es bis 1570 hinaufrücken müssen. Jede Ansicht ist durch die sozusagen polarisierte Brille ihrer eigenen Argumente betrachtet richtig. Nach den oben angestellten Überlegungen scheint es mir allerdings nicht nur auf der breitesten historischen Grundlage, sondern als Kompromiß zwischen den extremsten Vorschlägen auch am organischsten begründet, die Wendezone der deutschen Literatur zwischen Spätmittelalter und neuerer Zeit in den zwei oder drei Dekaden um das Jahr 1500 zu sehen.

Nach diesem Vorschlag zur Periodisierung der spätmittelalterlichen Literaturepoche, der natürlich in mancher Beziehung Experiment bleibt und keineswegs eine Patentlösung für dieses vielschichtige Problem darstellt, versuche ich zunächst einen Überblick über die Lage der Literaturgeschichtsschreibung des späten Mittelalters und über die neuesten Gesamtdarstellungen zu geben[17]).

Während wir für die Literatur von den Anfängen bis zur Blütezeit bereits eine ganze Reihe guter Darstellungen von verschiedenen Standpunkten aus besitzen, ist an der schwer überschaubaren Stoffülle der spätmittelalterlichen Literatur bisher noch jeder Versuch gescheitert: eine Reihe von mit großem Schwung begonnenen Unternehmungen wie die Literaturgeschichten Vogts, Schneiders[18]) und Schwieterings nehmen an der »Majorsecke« der deutschen Literaturgeschichtsschreibung ein wenig rühmliches Ende; die älteren Darstellungen Golthers und Vogts (in Pauls Grundriß) werden plötzlich verdächtig dünn. Literaturgeschichten, die vom 16. Jahrhundert her zurückgreifen (Günther Müller, Stammler), sind meist noch weiter davon entfernt, das Spätmittelalter in seiner ganzen Fülle zu fassen. Sie sehen es meist als »Adventszeit der Renaissance«[19]) und beschränken sich mehr oder weniger auf eine Auswahl »renaissancehafter« Präfigurationen. Und schließlich ist die bisher ausführlichste Darstellung aus der Feder Gustav Ehrismanns – trotz ihrer Materialfülle – eine klare Kapitulationserklärung an den Stoff[20]).

In Anbetracht der besonderen Forschungslage wird man m. E. früher oder später in der Literaturgeschichtsschreibung des Spätmittelalters doch an eine Aufgabenteilung denken müssen. Notwendig wäre einmal eine handbuchartige Darstellung (im Sinne Ehrismanns, aber mit ganz neuer Gliederung), die analytisch-deskriptiv das gesamte literarische Material[21]) (vor allem auch das unge-

[17]) Ich berücksichtige dabei aus methodischen Gründen nur die in sich abgeschlossenen Epochendarstellungen, die sich ausschließlich oder vorwiegend mit dem Spätmittelalter beschäftigen.

[18]) Die knappe Darstellung in Schneiders 'Geschichte der deutschen Dichtung' (s. Anm. 2) bietet dafür schwerlich einen ausreichenden Ersatz.

[19]) Ein Ausdruck von J. Huizinga (Herbst des Mittelalters. 1. deutsche Aufl. München 1924. S. V).

[20]) Andere Literaturgeschichten des Spätmittelalters sind nicht über einen ersten Plan und das Stadium der Kollegskripten hinausgekommen (A. Hübner, E. Hartl).

[21]) Karl Bartschs Plan einer »Quellenkunde«, d. h. eines Verzeichnisses aller mittelalterlichen (poetischen) Denkmäler in deutscher Sprache mit Angabe aller Handschriften und Druckorte, (vgl. K. Bartsch, Beiträge zur Quellenkunde der altdeutschen Poesie.

druckte) in historischen und systematischen Zusammenhängen [22]) erschließt [23]). Das andere Desiderat aber wäre eine auf der Kenntnis des gesamten Materials aufbauende, flüssig geschriebene Interpretation, die nicht nur den literarischen (möglichst auf der Folie europäischer Tradition), sondern den ganzen geistes- und kulturgeschichtlichen Bereich mit einbezieht und in der Deutung des einzelnen wie der großen Zusammenhänge ihr Bestes zu leisten sucht. Die Literaturgeschichten der letzten Zeit bewegen sich ihrem jeweiligen Zweck entsprechend zwischen diesen beiden Aufgaben, ohne auch nur eine von beiden in befriedigender Weise zu lösen. Sie sind überhaupt nur durch mehr oder weniger annehmbare Kompromisse (vor allem in der Stoffauswahl) zustande gekommen und lassen meist nur von ferne ahnen, wie eine ideale Literaturgeschichte des Spämittelalters eigentlich beschaffen sein müßte.

Den höchsten Rang unter diesen neuen Gesamtdarstellungen darf m. E. der Spätmittelalter-Abschnitt in den 'Annalen der deutschen Literatur' [24]) beanspruchen [25]). Leider ist diese letzte Arbeit F. Rankes – in gewissem Sinne eine Krönung seines Lebenswerkes – unvollendet geblieben. Das bei seinem Tode vorliegende Manuskript behandelt die Literatur der Jahre 1230–1430; auch noch die Endphase des Spätmittelalters darzustellen und seine Arbeit mit einer zusammenfassenden Gesamtdeutung [26]) abzuschließen, war ihm nicht mehr vergönnt. Aber auch an dem vorliegenden Torso spürt man, wie der Verf. aus der Fülle eines lang-

---

Straßburg 1886), sollte damit zugleich verwirklicht werden. Das aus den im Auftrag der Berliner Akademie angefertigten Handschriftenbeschreibungen in siebenjähriger mühevoller Arbeit erstellte Quellenverzeichnis (H. Pyritz), das eine ideale Grundlage für eine solche Quellenkunde abgegeben hätte, ist leider ein Opfer des letzten Krieges geworden. Es wäre sehr zu wünschen, daß eine Neuerstellung – die Hsbeschr. sind glücklicherweise erhalten geblieben – bald wieder energisch in Angriff genommen werden könnte.

[22]) Im Gegensatz also zu dem sonst in mancher Hinsicht vorbildlichen Verfasserlexikon, dessen alphabetische Anordnung alle geschichtlichen Zusammenhänge zerreißt und kein Gesamtbild schafft.

[23]) Daß diese Aufgabe von einem Forscher geleistet werden könnte, scheint mir freilich zweifelhaft. Trotz der damit verbundenen Ungleichheit der Teile würde man wohl mehrere Bearbeiter damit betreuen müssen; dabei schiene mir die Einteilung in zeitliche Abschnitte trotz mancher Datierungsunsicherheiten gegenüber der viel unsichereren nach Gattungen als das bei weitem kleinere Übel. Die eklatante Unzulänglichkeit der für mittelalterliche Verhältnisse ohnehin verfehlten Einteilung des 'Aufrisses' (Epik, Lyrik, Drama, Prosa – was darunter nicht einzuordnen ist, wird unterschlagen: Hartmanns Büchlein, Teichner, Suchenwirt u. a.) sollte vor künftigen Versuchen warnen.

[24]) Dem wissenschaftlichen Range dieses verdienstvollen Buches – das muß mit aller Deutlichkeit gesagt werden – entspricht die beigegebene Bibliographie von O. Olzien leider in keiner Weise. Daß sie mit den Bibliographien der Reihe 'Epochen der deutschen Literatur' (Stammler, Pyritz) keinen Vergleich aushält, soll ihr nicht vorgeworfen werden; daß sie aber bei der ohnehin so knappen (und oft willkürlichen) Auswahl so beispiellos oberflächlich und fehlerhaft gearbeitet ist, ist ein Grund, sie fast wertlos erscheinen zu lassen. Die sogenannten 'Nachträge 1953–54 mit Ergänzungen und Berichtigungen' (Stuttgart 1955) verzeichnen zwar die meisten (nicht alle!) notwendigen Corrigenda, es wird aber bei der Fülle der Fehler niemand die Geduld aufbringen, sie in sein Handexemplar einzutragen, und für den, der ständig an zwei Stellen nachschlagen muß, wird die Benutzung dieser Bibliographie in kurzer Zeit zu einem erheblichen Ärgernis.

[25]) Friedrich Ranke, Von der ritterlichen zur bürgerlichen Dichtung. 1230–1430. In: Annalen der deutschen Literatur, hrsg. von H. O. Burger. Stuttgart 1952. S. 179–253.

[26]) Einen gewissen Ersatz dafür bieten der Aufsatz 'Zum Formwillen und Lebensgefühl in der deutschen Dichtung des späten Mittelalters' (DVjs 18, 1940, S. 307–327) und der aus R.s Nachlaß gedruckte Vortrag 'Vom Kulturzerfall und Wiederaufbau in der deutschen Dichtung des Spätmittelalters' (in: F. Ranke, Gott, Welt und Humanität in der deutschen Dichtung des Mittelalters. Basel 1953. S. 77–108), die sich beide – von verschiedenen Seiten ausgehend – um ein Gesamtbild der spätmittelalterlichen deutschen Literatur bemühen.

jährigen Zusammenlebens mit mittelalterlicher Dichtung schöpft. Die eindringlichen Analysen der einzelnen Werke und die meisterhafte Nachzeichnung ihrer inneren und äußeren Zusammenhänge wie auch die ausgefeilte Klarheit der Darstellung dürfen in vieler Hinsicht als vorbildlich gelten. Natürlich kann eine Darstellung von dem Umfang der Rankeschen nicht die ganze Fülle der spätmittelalterlichen Literatur darbieten: sie muß sich mit einer für die Gesamtheit stellvertretenden Auswahl begnügen. R. hat auch im Auswählen eine glückliche Hand bewiesen und dank seiner intimen Stoffkenntnis in der schwierigen Frage des Weglassens überall den richtigen Weg gefunden.

Was R.s Darstellung aber neben den genannten Vorzügen für uns besonders wertvoll macht, ist der Versuch, in großzügiger, unpedantischer Anwendung der dem ganzen Sammelwerke zugrunde liegenden annalistischen Methode den großen Block der Literatur des ausgehenden Mittelalters in überschaubare Zeitabschnitte (im allgemeinen je 25 Jahre umfassend) aufzugliedern. Es liegt auf der Hand, daß diese von R. versuchsweise eingeführten »runden« Abschnitte sich in einer Reihe von Fällen nicht mit der aus dem geschichtlichen Ablauf erkennbaren Struktur decken können; der heuristische Wert dieser Durchgliederung ist dennoch nicht hoch genug zu veranschlagen. Viele Zusammenhänge, die die nur gattungsgeschichtlich einteilende Literaturgeschichtsschreibung verdunkelt hat, leuchten bei R. in verblüffender Evidenz auf, wenn auch nicht verborgen bleiben kann, daß die zu klein gefaßten Unterabschsitte andere Zusammenhänge wieder mehr als notwendig zerschneiden. An Einzelheiten erscheint mir – abgesehen von manchmal allzusehr vereinfachenden Überschriften, die auf eine etwas unorganische Klassifizierung zurückweisen – vor allem die Abtrennung des Dezenniums von 1400–1410 und seine Bewertung als »Jahrzehnt der deutschen Gipfelleistungen« (S. 244) als nicht unbedenklich: Oswalds von Wolkenstein Dichten befindet sich erst in seiner Frühphase, die zeitliche Ansetzung von Wittenwilers 'Ring' und der 'Theologia deutsch' (die R. erstaunlich hoch bewertet), ist unsicher; bleibt also nur der 'Ackermann', der aber doch wohl allein eine solche Periodisierung nicht rechtfertigt.

Das Manuskript Rankes reichte nur bis 1430. Deshalb sah sich der Hrsg. genötigt, einen neuen Abschnitt einzuschieben, der die Lücke bis zu dem Humanismus-Reformation-Beitrag Newalds schließen sollte. S. Beyschlag hat sich dieser nicht leichten Aufgabe unterzogen und liefert in dem Kapitel 'Städte, Höfe, Gelehrte' eine ausgewogene Darstellung der sechzig Jahre von 1430–1490, die sich durch sachliche Gründlichkeit besonders auszeichnet und durch ihre annalistisch-synoptische Betrachtungsweise manche wichtige Einsicht in das literarische Leben der Zeit, wie etwa die oft verkannte gegenseitige Zuordnung von romantischer Alter- und Rittertümelei und frühhumanistischer Literaturbestrebungen, fördert. Leider hat diese Querschnittmethode aber auch schwerwiegende Nachteile, die sich in B.s Abschnitt (infolge zu enger Auslegung des annalitischen Prinzips) allzu deutlich zeigen. Auf der einen Seite scheint es mir kaum gerechtfertigt, den durch den Tod des ursprünglich vorgesehenen Bearbeiters zustande gekommenen Restabschnitt als Epoche mit kunstvoll konstruierter innerer Struktur zu werten; auf der anderen habe ich Bedenken gegen die zufällige, ja gewaltsame, die geschichtlichen Verhältnisse eher verdunkelnde als erhellende Gruppenbildung [27]), die ein Ergebnis der übertriebenen Mikrotomie des Zeitabschnitts 1430–1490 ist.

[27]) Die Verlegenheit, in die sich der Verf. durch diese streng annalistische Gruppierung gebracht sieht, enthüllt sich immer wieder an den vielen schiefen oder nichtssagenden Überschriften.

Die in B.s Darstellung auftretenden Unzulänglichkeiten zeigen symptomatisch die Gefahr, in der sich jede Literaturannalistik befindet. In dem Augenblick, wo sie versucht, eine Epoche in möglichst dünne Scheiben zu schneiden, ohne auf ihre Anatomie genügend Rücksicht zu nehmen, begibt sie sich ihres methodischen Nutzens.

Etwa demselben Ausschnitt aus der deutschen Literatur des Mittelalters gilt auch der Beitrag B. Boeschs 'Die Literatur des Spätmittelalters (1250–1500)' in dem von ihm herausgegebenen Sammelwerk [28]), der aber in seiner programmatischen Beschränkung auf die »Grundzüge der literarischen Entwicklung, die Gesamtstruktur eines Zeitraums, den Zusammenhang von Dichterpersönlichkeit und geistiger Überlieferungswelt« (S. 7) ganz anders angelegt ist. Im ersten Teil wird zunächst der geistige Horizont des Spätmittelalters ausgeleuchtet, besonders im Hinblick auf das durch ungeheure Spannungen gekennzeichnete Lebensgefühl, das neue Möglichkeiten dichterischer Aussage und Aufnahme (vom Publikum her) schaffende Formgefühl, die geistigen Auswirkungen der ständischen Umschichtung und die besondere Art der »gotischen« Religiosität. Im zweiten Teil zeigt B. in gattungsgeschichtlichen Längsschnitten die Linien literarischer Entwicklung nach ihrem typischen Verlauf und mit ihren typischen Vertretern auf. Trotz der aufsatzartigen Kürze, die eine strenge Stoffauswahl fordert und rechtfertigt [29]), gelingt es B., aus der Gegebenheit der Denkmäler abstrahierend, wesenhafte Strukturen der spätmittelalterlichen Literatur unter grundlegenden Gesichtspunkten deutlich zu machen. Ob allerdings die »Studenten und Deutschlehrer« (S. 7), bei denen eine Textkenntnis spätmittelalterlicher Denkmäler doch nur im beschränkten Maße vorauszusetzen ist, bei der gedrängten und etwas abstrakten Darstellung zu einer lebendigen Vorstellung gelangen, wage ich zu bezweifeln.

Bei dem noch wesentlich knapperen Abriß von H. Rosenfeld [30]) zeigt sich deutlich die objektive Unmöglichkeit, von einem so ausgedehnten und vielschichtigen Gebiet in solcher Kürze ein auch nur einigermaßen unverfälschtes Bild zu entwerfen, wenn auch die oft zum Widerspruch herausfordernde Gewichtsverteilung der Darstellung auf das Konto einer allzu subjektiven Auswahl geht.

Nur die letzten hundert Jahre unseres Literaturabschnitts behandelt W. Stammler in seinem viel beachteten Buch 'Von der Mystik zum Barock' [31]), das 1950 in »durchgesehener und erweiterter Auflage« erschien. Im Jahre 1927 erregte diese erste, ausschließlich der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts gewidmete Epochendarstellung, durch Gründlichkeit und Sachkenntnis bestechend, mit Recht großes Aufsehen. Einiges, was damals noch nicht ganz geglückt erschien, hat eine dieser wagemutigen Pionierleistung im allgemeinen anerkennend gegenüber-

[28]) Deutsche Literaturgeschichte in Grundzügen. Die Epochen deutscher Dichtung. Hrsg. von Bruno Boesch. Bern 1946. S. 70–102. – Besprechungen: F. Maurer, Arch. 187/102, 1950, S. 115; H. Brinkmann, Wirk. Wort 1, 1950/1, S. 375f.

[29]) Über Auswahlen läßt sich bekanntlich immer streiten; die Übersetzungsliteratur des deutschen Frühhumanismus hätte aber doch wohl nicht ganz übergangen werden dürfen.

[30]) Hellmut Rosenfeld, Die Literatur des ausgehenden Mittelalters in soziologischer Sicht. Wirk. Wort 5, 1954/5, S. 330–341.

[31]) Wolfgang Stammler, Von der Mystik zum Barock. 1400–1600. Zweite, durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart 1950. – Besprechungen: F. Maurer, Arch. 188/103, 1951, S. 135; C. v. Faber du Faur, Germ. Rev. 27, 1952, S. 56f.; F. R. Schröder, GRM 33, 1951/2 = N. F. 2, S. 235f.; M. Gravier, Etudes germ. 9, 1954, S. 207f. – R. Newald hat in DVjs 27, 1953, S. 309–326 (hier: S. 317f.) Stammlers Buch bereits kurz besprochen, allerdings nur vom Blickwinkel der humanistischen Literatur. Seine Bemerkungen treffen überall das Richtige (vgl. besonders zur Unbequemlichkeit der Gliederung), bedürfen aber vom Blickpunkt der spätmittelalterlichen Literatur noch der Ergänzung.

stehende Kritik aufgewiesen, manches haben spätere Forschungen ins rechte Licht gerückt. Von hier aus hätte sich, mit entsprechender Muße, das ganze Buch neu schreiben lassen in einer Weise, die es wirklich zu einer Geschichte der deutschen Literatur von 1400–1600 gemacht hätte[32]). Nun aber hat sich S. leider zu dem Abenteuer einer eilig veranstalteten zweiten Auflage verleiten lassen, in der zwar der Text an einer ganzen Reihe von Stellen (besonders im ersten Kapitel), z. T. unter Heranziehung neuerer Forschung, ergänzt und erweitert wird, die aber im ganzen doch – und das müssen wir trotz aller Achtung vor der Leistung S.s, der diese Neuauflage unter schwierigsten Bedingungen zustande brachte, sagen – ein nicht ganz befriedigender Aufguß des Buches von 1927 geblieben ist[33]).

Anerkennenswert ist ohne Zweifel der Versuch, das 15. und 16. Jahrhundert als Einheit zu sehen: denn hier bestehen in der Tat geistige Zusammenhänge, die oft nicht genügend Beachtung finden. Aber die Erkenntnis dieser Einheit sollte nicht dazu führen, den wichtigeren Zusammenhang des 15. Jahrhunderts mit dem 14. und 13. zu vernachlässigen; hier entsteht leicht ein falsches Bild, dem die knappe Einleitung mit ihren allgemeinen geistes- und kulturgeschichtlichen Einsichten nicht genügend entgegenwirkt. Bedenklicher aber ist folgendes: um eine ausgewogene Vorstellung vom literarischen Leben des 15. Jahrhunderts zu geben, wäre es notwendig gewesen, neben der dem Forscher natürlich interessanteren und auch z. T. dichterisch höherstehenden Literatur humanistischer Kreise, die mit Sorgfalt und Liebe, auch unter Heranziehung ihrer neulateinischen Komponente, entwickelt wird, eine hinreichend eingehende Analyse der Literatur mittelalterlichen Stils[34]) zu geben, die, wenn auch teilweise von minderer Qualität, immer noch als Lektüre breitester Schichten und mindestens Dreiviertel der gesamten Buchproduktion bestreitend ihre Bedeutung behält. Daß diese Verzeichnung der literarischen Verhältnisse des 15. Jahrhunderts auch in der zweiten Auflage noch zu finden ist, erscheint uns bei einem Buch, das doch in vieler Hand ist, höchst bedauerlich. – S.s Werk will auch in seiner erweiterten Fassung ein »Stoffbuch« sein, und man muß dem Verf. zustimmen, daß eine gründliche Durchdringung der Quellen vor jeder spekulativen Analyse des Zeitgeistes zu stehen hat. Dennoch hätten häufigere Ausblicke auf die geistige Situation des späten Mittelalters (soweit sie uns heute schon deutlich ist) mit ihrem eigenartigen Spannungsgefüge der Zielsetzung des Buches sicher keinen Abbruch getan.

Mit landschaftlichen Ausschnitten der deutschen Literatur des Spätmittelalters beschäftigen sich zwei Arbeiten österreichischer Gelehrter[35]). E. Thurn-

[32]) Das will doch offenbar der Untertitel als eigentliches Ziel bezeichnen. Ich muß bekennen, daß ich mir unter dem (aus euphonischen Gründen gewählten?) Haupttitel nichts Rechtes vorstellen kann. Vor allem scheint mir die Verwendung von »Mystik« als Epochenbegriff höchst verwirrend und historisch nicht zu rechtfertigen.

[33]) Am stärksten überarbeitet und erweitert erscheinen die bibliographischen Angaben (besonders ergiebig zum Meistersang), die bis in die Nachkriegszeit führen.

[34]) Das hierfür vorgesehene Kapitel 'Beharren in alter Kunstübung' geht fast nur auf das 16. Jahrhundert ein. Wenn auch in der neuen Auflage ein paar Bemerkungen über Ulrich Füetrer, Heinrich Wittenwiler, Philipp Frankfurter zu finden sind, so vermißt man doch z. B. ein ausführlicheres Eingehen auf Oswald von Wolkenstein, Hermann von Sachsenheim (überhaupt nicht erwähnt), Johannes Rothe (nur als Verf. der Thüringer Chronik genannt), das geistliche Spiel des 15. Jahrhunderts, wissenschaftliche Fachliteratur und manches andere (lediglich der Meistersang ist mit einer breiteren Darstellung bedacht worden). Man hätte sich auch gewünscht, daß neuere Forschungen, die sich ja bei Ehrismann im Schlußband und besonders im Verfasserlexikon verwendet finden, eingearbeitet worden wären.

[35]) Eugen Thurnher, Wort und Wesen in Südtirol. Die deutsche Dichtung Südtirols im Mittelalter. Innsbruck 1947. – Besprechungen: E. Lachmann, ZfdPh 71, 1951/2,

hers Buch über die mittelalterliche Literatur Südtirols[36]) (in drei Kapiteln stellt der Verf. die drei Stufen der literarischen Entfaltung im Südtiroler Raum dar: spielmännische Heldendichtung, ritterlicher Minnesang, bürgerliches Spiel)[37]) ist leider nicht so gearbeitet, daß es unsere ungeteilte Freude erweckt. Am besten gelungen scheint mir noch der Abschnitt über die Südtiroler (besonders Sterzinger) Bürgerspiele, von denen trotz der Arbeiten O. Zingerles und neuerdings A. Dörrers die Literaturgeschichtsschreibung bisher noch zu wenig Notiz genommen hat. Nur hier wird durch die Hereinnahme der ganzen literarischen Umwelt von Dichtern, Regisseuren, Spielern, Publikum und Szenerie für uns so etwas wie ein eigentlicher literarischer Raum eröffnet. In den beiden anderen Abschnitten, in denen es im übrigen von unbewiesenen und unbeweisbaren Behauptungen wimmelt, bleibt die Literaturbetrachtung ganz einseitig; die Heldendichtung wird fast nur naturmythisch ausgedeutet und in ihrer (weit überschätzten) ethisierenden Wirkung auf das Publikum betrachtet, während im Kapitel Minnesang vorwiegend die romantischen Lebens- und Liebesromane der Autoren in blumenreicher Sprache geschildert werden. Darüber hinaus vermögen die patriotischen Trompetenstöße und der Popular-Feuilletonismus der Diktion unser Zutrauen zu der Wissenschaftlichkeit dieses Buches keineswegs zu erhöhen.

H. Rupprichs Abhandlung über das spätmittelalterliche Wiener Schrifttum darf man dagegen ohne Vorbehalt als einen willkommenen Forschungsbeitrag bezeichnen. R. versteht, die Vorteile, die die Beschränkung auf einen räumlich begrenzten Ausschnitt der Literaturgeschichte bietet, voll zu nützen. Sie ermöglicht eine doppelte Intensivierung: einmal, den Begriff Schrifttum ganz weit zu fassen, d. h. also auch den großen Bereich der Gebrauchsliteratur weitgehend auszuschöpfen[38]), ohne daß der Autor im Stoff ertrinkt; zum anderen, die dritte Dimension der Literaturbetrachtung zu eröffnen, die in den Bereich der »Literaturkonsumenten«, der Auftraggeber, Handschriftenbesitzer, Leserzirkel usw. vorstößt. In dieser großen Spannweite liegt m. E. die auch für spätere umfassendere Darstellungen beispielhafte Leistung R.s begründet. Man begrüßt es besonders, daß auch einige – leider immer noch zu wenig – kaum bekannte (da noch ungedruckte) Werke und ansehnliche Teile des lateinischen Schrifttums der Zeit miteinbezogen werden, daß ferner – man kann beinahe sagen erstmals in der Literaturgeschichtsschreibung des Spätmittelalters – der religiösen Zweckliteratur (besonders dem noch wenig erforschten Erbauungsschrifttum) die ihr auf Grund ihrer geschichtlichen Bedeutung zukommende Breite der Darstellung eingeräumt

---

S. 220–222; J. L. Riordan, JEGPh 47, 1948, S. 421–423. – Hans Rupprich, Das Wiener Schrifttum des ausgehenden Mittelalters. Sitz.ber. d. Österr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 228, 5. Wien 1954. – Besprechungen: F. Maurer, Arch. 192/107, 1956, S. 184; G. Eis, DLZ 76, 1955, Sp. 521–4; R. Rudolf, ZfdPh 75, 1956, S. 100–102.

[36]) Die Schwierigkeiten, die bei unserer Unsicherheit in der Lokalisierung vieler Denkmäler die Begrenzung auf ein so kleines Gebiet mit sich bringt, scheint der Verf. allerdings zu unterschätzen. Allzu unbedenklich beansprucht er die ganze Dietrichsepik und Walther v. d. Vogelweide (sowie eine Reihe späterer Liederdichter, deren Herkunft noch nicht sicher geklärt ist,) für Südtirol. T. übersieht offenbar auch den Umstand, daß es für seinen Zweck gar nicht wichtig ist, ob ein Dichter wirklich in Südtirol geboren ist, sofern sich nur zeigen läßt, daß er aus dem und für den Südtiroler Literaturraum gedichtet hat.

[37]) Da es sich hierbei mit wenigen Ausnahmen um spätmittelalterliche Literaturdenkmäler handelt (Dietrichs-Epik, später Minnesang, Spiele des 15. und 16. Jahrhunderts), wurde das Buch in den Rahmen dieses Berichts miteinbezogen.

[38]) Im Gegensatz zu Josef Seemüller, der sich seinerzeit in seinem Beitrag zur 'Geschichte der Stadt Wien' III, 1. Wien 1907: 'Deutsche Poesie vom Ende des 13. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts' fast ausschließlich auf die Dichtung beschränkt hat.

wird [39]). Bemerkenswert ist weiterhin, wie in sorgfältiger Auswertung kultur- und literaturgeschichtlicher Zeugnisse die literatursoziologische Betrachtungsweise so aktiviert wird, daß dadurch eine einleuchtende Zuordnung von Werken und Gattungen an einzelne soziologische Literaturbezirke (Königs- und Fürstenhof, Patriziat, Kleinbürgertum, Welt- und Ordensklerus, Universitätskreise) möglich wird. Nicht ganz glücklich erscheint mir allerdings die Gliederung des Stoffes. Nach einer gesonderten Behandlung der Übergangsepoche zwischen Babenbergern und Habsburgern wird das ganze 14. und 15. Jahrhundert als (nur durch gattungsgeschichtliche Längsschnitte gegliederte) Einheit behandelt. Eine weitere Periodisierung dieser zwei Jahrhunderte hätte zeitlich Zusammengehöriges klarer hervortreten lassen und somit weitere literar- und geistesgeschichtliche Einsichten eröffnet [40]).

Nach diesem Überblick über die jüngsten Gesamtdarstellungen [41]) unserer Berichtszeit, die sich in tastendem Zugriff von recht verschiedenen Seiten der spätmittelalterlichen Literatur nähern und keineswegs frei von der Problematik des Experiments sind, wenden wir uns jetzt den Forschungen zu einelnen Werken und Gattungen zu.

Das seit Jahren bedeutendste Ereignis auf dem Gebiet des nachklassischen Ritterromans ist unzweifelhaft das Erscheinen der lange erwarteten Ausgabe des 'Jüngeren Titurel', deren 1. Band (zugleich die umfangreiche Einleitung enthaltend) W. Wolf nach über zwanzigjähriger unermüdlicher Gelehrtenarbeit vor wenigen Monaten vorlegen konnte [42]). Der Hrsg. berichtet in der Einleitung zunächst über die Geschichte der Titurelforschung (alle neueren Arbeiten werden ausführlich referiert) [43]); dann folgt die viele Seiten umfassende Handschriften-

[39]) Daß freilich im ersten oder zweiten Anlauf (die Vorstufe des Buches zitiert R. S. 5) noch nicht der ganze Kosmos eines so fruchtbaren literarischen Raumes wie Wiens erschlossen werden kann, dessen ist sich auch R. bewußt (S. 5). In Rezensionen sind bereits Desiderate (aus dem Bereich der sogenannten Fachprosa) für eine künftige Darstellung angemeldet worden; vgl. G. Eis, DLZ 76, 1955, Sp. 521–524, und R. Rudolf, ZfdPh 75, 1956, S. 100–102.

[40]) Eine Anregung für spätere Auflagen: ein so reiches Material, wie es R.s Buch bietet, sollte unbedingt durch ein Register erschlossen werden.

[41]) In absehbarer Zeit werden noch der 3. Band der Literaturgeschichte von Helmut de Boor und der Mittelalterband der 'Epochen' von Hugo Kuhn dazukommen.

[42]) Albrechts von Scharfenberg Jüngerer Titurel. Band I (Strophe 1–1957). Nach den ältesten und besten Handschriften kritisch herausgegeben von Werner Wolf, Åbo Akademi. Berlin 1955 (= DTM 45). Die beiden anderen Bände sollen nach Angabe des Hrsg. (Wirk. Wort 6, 1955/6, S. 12) im Verlauf der nächsten Jahre in größeren Abständen folgen. – Besprechung: F. Maurer, Arch. 193/108, 1956, S. 45f.

[43]) An anderer Stelle (Werner Wolf, Der Jüngere Titurel, »das Haubt ob teutschen Puechen«. Wirk. Wort 6, 1955/6, S. 1–12) gibt W. ebenfalls einen guten Überblick über den derzeitigen Forschungsstand und die gesamte Problemlage (mit bibliographischen Angaben). Ich kann mich deshalb hier auf wenige Bemerkungen beschränken. Außer der Verfasserfrage, die nach W.s überzeugend geführten Untersuchungen (Wer war der Dichter des Jüngeren Titurel? ZfdA 84, 1952/3, S. 309–346; Nochmals zum »Ehrenhof« im Jüngeren Titurel. ZfdA 85, 1954/5, S. 311–313) heute als gelöst gelten darf (der als Verfasser des 'Seifrid von Ardemont' und des 'Merlin' bekannte Albrecht von Scharfenberg ist mit dem Dichter des 'Jüngeren Titurel' identisch), hat in neuerer Zeit die z. T. kunstgeschichtliche Forschung besonders die Deutung der eigenartigen Schilderung des Gralstempels interessiert (Hans Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale. Zürich 1950. Bes. S. 85–91. – Lars-Ivar Ringbom, Graltempel und Paradies, Beziehungen zwischen Iran und Europa im Mittelalter. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar, 73 Delen, Stockholm 1951. – Werner Wolf, Der Vogel Phönix und der Gral. In: Studien zur dt. Philologie des Mittelalters (Festschr. zu Fr. Panzers 80. Geburtstag). Heidelberg 1950. S. 73–95. – Ders., Die Wundersäule in Wolframs Schastel marveile. Helsingfors 1954. (= Annales Acad. Scient. Fennicae, B, 84, S. 275–314).) Zu einem

beschreibung[44]), schließlich eine ordnende Interpretation des Überlieferungsbefunds und Angaben über die daraus folgenden Editionsprinzipien. W. scheidet in der unglaublich verfilzten Texttradition drei Überlieferungsgruppen: I) eine ältere, dem Original am nächsten stehende (obgleich nicht fehlerfreie); II) eine jüngere (»die gleichsam verwässerte Vulgata«, S. XXXIV); und III) eine Gruppe, die zwischen I) und II) zu vermitteln sucht. Diese drei »Fassungen« divergieren, bei nur unwesentlichen Abweichungen im Inhalt, ganz beträchtlich in der Strophenfolge und im Wortlaut. An der sprachlichen Umformung der alten Wolframstrophen macht W. wahrscheinlich, daß die in II) vorliegende jüngere Umarbeitung dem Dichter selbst, nicht einem späteren Bearbeiter zuzuschreiben ist. Dem scheint aber zu widersprechen, daß die überarbeitete Fassung »fraglos schlechter«, voll von »Mißverständnissen«, »Unzulänglichkeiten«, »Plattheiten« ist (S. CXIX)[45]) W. hat auch dafür eine (psychologische) Erklärung gefunden (S. CXIX und ZfdA 84, S. 338ff.), die zwar zur Not denkbar aber nicht sehr plausibel ist. Der Hauptrepräsentant der Gruppe III) (H) stellt dagegen eine selbständige jüngere Bearbeitung des 14. Jahrhunderts dar, die sowohl I) als II) als Vorlage benutzte. Mit dieser methodisch außerordentlich interessanten Entwirrung des beispiellosen Überlieferungschaos (ein Handschriftenstemma ließ sich allerdings nicht aufstellen) ist die Grundlage für die Edition des Textes geschaffen. Er stellt sich dar als gereinigter Abdruck der Wiener Handschrift Nr. 2675 (A), des besten Vertreters von I), mit den wesentlichen Varianten der anderen Handschriften, die ebenfalls der ersten Überlieferungsgruppe angehören. Die Gruppe II) ist durch einen buchstabentreuen Abdruck der Berliner Handschrift Nr. 475 (X) unter dem Lesartenapparat vertreten. Der Text der Heidelberger Handschrift cpg 141 (H) soll als Vertreter der Gruppe III) anhangsweise im 3. Band der Ausgabe mitgeteilt werden.

Einen klaren und eindeutigen Text zu konstituieren, erschien dem Hrsg. als oberstes Ziel, und in der Tat ist ihm das Kunststück gelungen, dieses dem Verständnis so große Schwierigkeiten entgegensetzende und damit gegen Textverderbnisse so anfällige Werk zum ersten Male in lesbarer Form herauszubringen[46]). Freilich stellt die Ausgabe – auch im Rahmen der Gegebenheiten der Überlieferung – noch keinen Idealfall dar. Es waren eben doch viele Kompromisse zu schließen, viele Rücksichten (nicht zuletzt auch auf die Arbeitskraft des Hrsg.) zu nehmen. Wieweit der vorliegende Text dem Original nahekommt, ist recht schwer zu beurteilen. Aber wenn es nun auch nicht der vermutlich überhaupt nicht mehr zu gewinnende »rechte« (um mit Püterich zu sprechen) 'Titurel' ist, den W.

Überlieferungsproblem nimmt W. in ZfdA 82, 1948/50, S. 256–264 Stellung (Zu den Hinweisstrophen auf die Wolframfragmente in der kleinen Heidelberger Handschrift des Jüngeren Titurel), an anderer Stelle teilt er den Wortlaut neuer Textzeugnisse mit (Zwei neue Bruchstücke des Jüngeren Titurel. In: Festschr. für W. Stammler zu seinem 65. Geburtstag. Bielefeld 1953. S. 66–77.) – Im übrigen ist auf literar- wie kulturgeschichtlichem Gebiet (nicht zu vergessen in der noch sehr dunklen Quellenfrage) noch fast alles zu tun. Die schöne Ausgabe W. Wolfs wird hoffentlich bald zu neuen Forschungen Anreiz bieten.

[44]) Man hätte sich hier eine ebenso übersichtliche, in Sperrdruck hervorgehobene Gliederung (Signatur, Geschichte der Handschrift, Entstehungszeit und Schriftcharakter, Blattzahl usw.) wie bei Pyritz und Niewöhner (s. u.) gewünscht.

[45]) Für die Beurteilung des literarischen Geschmacks im Spätmittelalter recht aufschlußreich ist der Umstand, daß die jüngere, verdunkelte und verdunkelnde Redaktion einen weitaus größeren Erfolg hatte als die ältere, klarere.

[46]) Man darf allerdings trotz der Angabe des Untertitels und trotz der Anfügung eines (infolge seiner starken Verkürzung nicht ganz leicht lesbaren) Variantenapparates keine kritische Edition im strengen Sinne (etwa E. Schröders) erwarten. Eine solche wäre wohl bei der Lage der Überlieferung gar nicht möglich und im Rahmen der DTM auch nicht erwünscht gewesen, ganz abgesehen von grundsätzlichen Bedenken, die sich heute mancherorts gegen die ältere allzu starre Textkritik anmelden.

mit seiner Ausgabe der Germanistik beschert, so wird ihm doch niemand Dank und Anerkennung für seine ehrfurchtgebietende wissenschaftliche Energieleistung versagen, die das vielleicht merkwürdigste deutsche Buch des Mittelalters endlich in die Reichweite der Forschung bringt[47]).

Als Nebenprodukt der großen Ausgabe hat W. bereits 1952, einer Anregung F. Rankes folgend, eine hübsche Textauswahl des 'Jüngeren Titurel' veröffentlicht[48]). Seinem Zwecke (Gebrauch bei akademischen Übungen) entsprechend, entbehrt der (im übrigen leicht normalisierte und mit Lesehilfen – Längenbezeichnungen und Akzenten – versehene) Text bis auf eine Probe an zentraler Stelle (Graltempelschilderung), wo ein auch die Überlieferungsgruppe II und die Handschrift H einbeziehender kritischer Apparat mitgeteilt wird, des schweren philologischen Rüstzeugs. Dadurch wird Platz gewonnen für eine recht stattliche Anzahl von Textstücken, die in ihrer geschickten Auswahl der interessantesten Partien einen wohlgerundeten Eindruck vom Gesamtwerk vermittelt.

Die neue 'Titurel'-Ausgabe schließt eine der schlimmsten Lücken in der Reihe unserer Ausgaben spätmittelalterlicher Autoren; sie ruft uns aber zugleich das traurige Ausgabenproblem anderer spätmittelalterlicher Werke ins Bewußtsein. Gerade auf dem Gebiet des nachklassischen Romans fehlen noch von so ziemlich allen Werken wirklich greifbare Editionen (auf Beispiele wird aus Raumgründen verzichtet). Fast alle bisher erschienenen (z. T. über hundert Jahre alten) Ausgaben sind nur in kleiner Auflage gedruckt und mittlerweile so selten geworden, daß sie nur noch in großen Bibliotheken zur Hand sind. Neuausgaben[49]) der im Text unzulänglichen und Nachdrucke der noch brauchbaren Editionen sind dringend erforderlich, wenn nicht die manchmal fast unüberwindlichen Schwierigkeiten der Textbeschaffung die weitere Erforschung des späten Romans allmählich zum Erliegen bringen sollen.

In der Spitzengruppe dieses heute so schwer zugänglichen Epigonenepiker steht Rudolf von Ems, dessen literarischem Erstling eine Studie von F. Sengle gilt[50]). Dem 'Guten Gerhard' mit seinem bürgerlichen Helden wurde schon früh das etwas zweifelhafte Glück zuteil, als Kronzeuge für die Anfänge einer »bürgerlichen« Literaturepoche in Anspruch genommen zu werden. In der Tat ist er in seiner Zeit ein literarsoziologisches Unikum, ein Umstand, der auch S. in erster Linie zu neuer Beschäftigung mit dieser »Erzählung« angeregt hat. Der Verf. umschreibt zunächst mit überzeugendem Material den patrizischen Umkreis des z. T. auf literarischen Motiven, z. T. auf historischen Begebenheiten beruhenden, jedenfalls historische Persönlichkeiten kryptopanegyrisch darstellenden Stoffes und seiner ersten dichterischen Gestaltung (ob an eine lateinische Geistlichendichtung zu denken ist, bleibt natürlich ganz vage). Der »höfische Kaufmann« scheint bereits auf dieser Stufe vorgebildet gewesen zu sein, aber eine eigentliche Patrizierdichtung mit ihrem eigentümlichen Schweben zwischen Ritterlichem und Bürgerlichem entsteht nach der Vorbereitung bei Gottfried (existentiell erklärlich aus (ritterlicher) Herkunft, Lebensgang und (bürgerlichem) Lebensraum (St. Gallen!)

[47]) Ein interpretierendes Wortregister sei hier gleich als Desiderat für den 3. Band angemeldet.

[48]) Albrecht von Scharfenberg: Der Jüngere Titurel. Ausgewählt und herausgegeben von Werner Wolf. Bern 1952 (= Altdeutsche Übungstexte. Herausgegeben von der akademischen Gesellschaft schweizerischer Germanisten. Bd. 14). – Besprechung: W. W. Chambers, Mod. Lang. Rev. 49, 1954, S. 275 f.

[49]) Eine Neuausgabe des 'Wilhelm von Wenden' Ulrichs von Eschenbach wird z. Zt. von Hans-Friedrich Rosenfeld vorbereitet und soll in Bälde in den DTM erscheinen.

[50]) Friedrich Sengle, Die Patrizierdichtung 'Der gute Gerhard'. Soziologische und dichtungsgeschichtliche Studien zur Frühzeit Rudolfs von Ems. DVjs 24, 1950, S. 53–82.

erst bei Rudolf. Den spezifisch patrizischen Geist dieser Dichtung, in dem auch ein geistliches Element eine große Rolle spielt, versucht der Verf. durch gehaltliche, stilistische und kompositorische Interpretation zu fassen. Manches ließe sich dabei wohl auch noch anders sehen und deuten. Jedenfalls ist S. mit der genaueren Kennzeichnung der im 'Guten Gerhard' Gestalt gewinnenden »patrizischen« Literaturschicht, die sowohl zeitlich als auch sachlich zwischen der ritterlichen und (geistlich)-kleinbürgerlichen steht, ein guter Wurf gelungen. Es bleibt zu hoffen, daß sein Frageansatz bald auch einmal für Konrad von Würzburg nutzbar gemacht wird.

Den Einfluß Hartmanns auf den 'Guten Gerhard' nachzuweisen (und damit die Kennzeichnung Rudolfs als »Gottfriedianer« zu revidieren), ist die Aufgabe, die sich die Basler Dissertation von J. A. Asher[51]) stellt, jedoch mit der zwar modernisierten aber trotzdem unzulänglichen Methode der Parallelstellensammlung nicht überzeugend zu lösen vermag. – Mit Rudolfs 'Alexander' beschäftigt sich ein Aufsatz von R. Wisbey[52]), der die vieldiskutierte Frage nach dem Vorbild einer berühmten Textstelle wieder aufgreift; die Untersuchung besonders der Gedankenanordnung im Werke Rudolfs und Walthers macht deutlich, daß Walther die Aristotelesrede nach Reminiszenzen aus den 'Secreta secretorum' frei gestaltet, Rudolf sie aber von ihm ziemlich unverändert (und ohne neuerliche Heranziehung der 'Secreta') übernimmt[53]).

Beim 'Rennewart' Ulrichs von Türheim standen seit Alfred Hübners verdienstvoller Ausgabe (Berlin 1938 = DTM 39) Überlieferungsprobleme im Vordergrund des Interesses. Eine größere Anzahl von Nachträgen und Ergänzungen zur Textgeschichte des 'Rennewart' (Beschreibung und Kollationierung von Hübner unbekannt gebliebenen Fragmenten; Korrekturen an Hübners Handschriftenstemma; neue Bewertung einzelner Handschriften) gibt H. F. Rosenfeld Beiträge 73[54]). Ein weiteres Fragment von 430 Versen (9 Streifen aus 2 Doppelblättern) macht G. Eis im vollen Wortlaut bekannt[55]). Die bisher bekannten Bruchstücke der schwäbischen 'Rennewart'-Handschriften V (nach Hübner) werden damit um ein weiteres vermehrt. Auch von der Handschrift D ist inzwischen noch ein Bruchstück (das vierte) bekannt geworden, das ebenfalls von G. Eis veröffentlicht wurde[56]).

Eine neue Sicht des 'Tristan'[57]) eröffnet eine Basler Dissertation[58]). Von einem

---

[51]) John Alexander Asher, 'Der gute Gerhard' Rudolfs von Ems in seinem Verhältnis zu Hartmann von Aue. Diss. Basel 1948.

[52]) Roy Wisbey, Die Aristotelesrede bei Walther von Châtillon und Rudolf von Ems. ZfdA 85, 1954/5, S. 304–311. Vgl. auch die neuesten Arbeiten des Verf. zu Rudolf von Ems: Zur relativen Chronologie und Entstehungsgeschichte von Rudolfs Alexander. ZfdA 87, 1956/7, S. 65–80; und: Zum Barlaam und Josaphat Rudolfs von Ems, ZfdA 86, 1955/6, S. 293–301 (quellenkundlich).

[53]) Ein größeres Bruchstück von Rudolfs 'Willehalm' wird durch W. Stammler in *Colligere Fragmenta* (Festschr. A. Dold zum 70. Geburtstag. Beuron 1952), S. 261–264 abgedruckt, ein kleineres der Weltchronik durch G. Eis ebda. S. 265–275 (dort noch weitere Fragmentabdrucke mittelhochdeutscher Dichtungen).

[54]) Hans-Friedrich Rosenfeld, Zur Überlieferung von Ulrichs von Türheim Rennewart. Beitr. 73, 1951, S. 429–456.

[55]) Gerhard Eis, Ein neues Rennewart-Fragment. ZfdPh 70, 1948/49, S. 145–163.

[56]) Gerhard Eis, Ein neues Fragment der 'Rennewart'-Handschrift D. ZfdPh 74, 1955, S. 268–279.

[57]) Die verschiedenen Fortsetzungen höfischer Romane im 13. Jahrhundert bedürften auch einmal einer zusammenfassenden Untersuchung auf der Folie des allgemeinen geistigen und literarischen Wandels.

[58]) Gerhard Meißburger, Tristan und Isold mit den weißen Händen. Die Auffassung der Minne, der Liebe und der Ehe bei Gottfried von Straßburg und Ulrich von Türheim. (Diss. Basel 1953) Basel 1954 (auch als Buch erschienen).

zentralen Problemkreis – der Liebes- und Eheauffassung – ausgehend, versucht G. Meißburger, Ulrichs Individualität zu erhellen und ihm eine gerechtere, die historischen und persönlichen Gegebenheiten berücksichtigende Bewertung zu sichern. Die Interpretationen zu Ulrichs Werk sind m. E. der beste und förderlichste Teil der ursprünglich thematisch anders gerichteten Arbeit (vgl. Vorwort); die Ausblicke auf die Dichtung Gottfrieds und Wolframs dürften z. T. manchen Widerspruch hervorrufen.

Konrads von Würzburg 'Trojanerkrieg' ist der Gegenstand einer stil- und strukturanalytisch orientierten, im ganzen ziemlich schulmäßig geratenen Basler Dissertation [59]). Vergleiche einzelner Szenen des 'Trojanerkriegs' mit ähnlichen des 'Tristan' sollen zusammen mit anderen Beobachtungen zu einer neuen Bestimmung und Einordnung des Konradschen Stils (in seiner besonders charakteristischen, da bereits erstarrenden Ausprägung des Spätwerks) führen. Im einzelnen ist sicher vieles richtig gesehen, aber wenn D. H. Green in Auseinandersetzung mit Halbachs »Barock« [60]) seinerseits nun den keineswegs weniger vorbelasteten Begriff der Gotik zur Kennzeichnung von Konrads Stil und Stilgefühl bemüht, so ist damit schließlich nur der Teufel mit Beelzebub vertrieben.

Zu Ulrichs von Lichtenstein 'Frauendienst' hat O. Höfler [61]) eine volkskundlich-religionsgeschichtliche Studie veröffentlicht, in der er in der Venus- und Artusfahrt ursprünglich mythische Züge aufzudecken sucht, die in Erscheinungen des Brauchtums ihre Parallelen finden.

Einem anderen Epiker des späteren 13. Jahrhunderts wird von der Hand eines amerikanischen Germanisten sogar eine regelrechte »Rettung« zuteil [62]). Zwar ist es nicht ganz so schlimm, wie J. L. Riordan meint, daß nämlich der Pleier *consensu doctorum* als unoriginellerer, schamloser Plagiator totgeschwiegen werde (wenn auch einige unfreundliche Wertungen sich durch die Literaturgeschichten fortschleppen) – in seinem Schattendasein teilt er das Schicksal der meisten spätmittelalterlichen Autoren. Trotzdem erscheint es uns begrüßenswert, daß R. mit seiner knappen, impressionistisch gereihten Skizze der dichterischen Eigenart des Pleiers, d. h. seiner individuellen Ausprägung eines typisch epigonenhaften Eklektizismus (der sich nicht nur auf die Motivwahl, sondern auch auf Aufbau, Stil, Wortwahl, Erzählhaltung usw. erstreckt), für eine neue Beschäftigung mit diesem keineswegs unbedeutenden und zweifellos amüsanten Epiker wirbt.

Des im allgemeinen wenig beachteten späthöfischen Abenteuerromans 'Reinfried von Braunschweig' (und der weiteren liedhaften Zeugnisse) nimmt sich neuerdings K. Hoppe in seiner Untersuchung der Braunschweiger-Sage [62a]) wieder an. Die literarhistorischen Fragen stehen dabei freilich meist ganz im Schatten der sagengeschichtlichen, die ihrerseits nicht ohne einige unbeweisbare, manchmal sogar etwas gewaltsame Setzungen zu einer befriedigenden Lösung

[59]) Dennis Howard Green, Konrads 'Trojanerkrieg' und Gottfrieds 'Tristan'. Diss. Basel 1949.

[60]) K. H. Halbach, Gottfried von Straßburg und Konrad von Würzburg, »Klassik« und »Barock« im 13. Jahrhundert. Stuttgart 1930.

[61]) Otto Höfler, Ulrichs von Liechtenstein Venusfahrt und Artusfahrt. In: Studien zur dt. Philologie des Mittelalters (Festschr. zu Fr. Panzers 80. Geburtstag). Heidelberg 1950. S. 131–152.

[62]) John Lancaster Riordan, A Vindication of the Pleier. JEGPh 47, 1948, S. 29–43. – Die Dissertation von J. L. Riordan (The Pleiers Place in German Arthurian Literature; Univ. of California Dissertation, Berkeley 1944) war mir leider nicht zugänglich.

[62a]) Karl Hoppe, Die Sage von Heinrich dem Löwen. Ihr Ursprung, ihre Entwicklung und Überlieferung. Bremen-Horn 1952 (= Schriften des niedersächsischen Heimatbundes e. V. N. F. 22).

gebracht werden können [62b]). Das Verhältnis von geschichtlichem Ereignis zum Lied und von diesem wieder zum Epos ist offenbar im hohen und späten Mittelalter nicht weniger schwer zu deuten als im frühen. Erfreulich ist, daß in diesem Zusammenhang die verschiedenen Denkmäler (darunter vor allem das wichtige Gedicht des Michel Wyssenherre) wieder einmal einer gründlichen Musterung unterzogen und im Textanhang zum größten Teil bequem zugänglich gemacht werden.

Die umfangreiche Karlssagenkompilation des 'Karlmeinet' gehört wie manche andere zu den mittelalterlichen Literaturwerken, bei denen die Forschung gewissermaßen über die Präliminarien noch nicht hinausgekommen ist. In der Verfasser- und Quellenfrage stehen sich die Meinungen noch immer unvermittelt gegenüber, für eine literargeschichtliche Einordnung des in mancher Hinsicht recht merkwürdigen Werkes ist noch wenig getan. Die neue Arbeit von M. A. Holmberg [63]) beschäftigt sich nur mit dem ersten Teil der Kompilation (Karl und Galie). Frings und Linke haben neuerdings die älteren Theorien einer französischen oder niederländischen Vorlage für die Jugendgeschichte Karls abgelehnt; sie rechnen vielmehr mit einem rheinischen Gedicht von Karl und Galie um 1200, das dem Kompilator als Quelle gedient haben könnte [64]). Damit gewinnt eine bisher noch unentschiedene Frage von neuem Interesse: haben die Darmstädter und Wolfenbüttler Bruchstücke des 'Karlmeinet' als Textzeugen eines selbständigen alten Karl-Galie-Gedichtes oder als ältere Nebenüberlieferung der Kompilation zu gelten? H. widmet dieser Frage einen neuen Abdruck sowie eine Untersuchung des Laut- und Formenbestands und des Wortschatzes der genannten Fragmente. Die sprachlichen Untersuchungen beweisen, daß diese demselben Sprachgebiet wie die Kompilation entstammen, während stilistische Übereinstimmungen es zumindest sehr nahelegen, daß wir es mit Bruchstücken einer älteren Handschrift der Kompilation zu tun haben.

Man wird in der Folge gespannt sein dürfen, ob die Bemühungen von Frings und seiner Schule um die deutsche Literatur des niederrheinischen Raumes dem für uns immer noch rätselhaft isoliert stehenden 'Karlmeinet' endlich eine feste Stellung in der deutschen Literatur des Mittelalters zuweisen können [64a]).

Der 'Ring' Heinrich Wittenwilers hat, nachdem er lange fast unbeachtet geblieben war, in den letzten Jahren die germanistische Forschung überraschend stark beschäftigt. Zu verschiedenen Einzelfragen hat sich vor kurzem E. Wießner geäußert. In ZfdA 84 [65]) enthüllt er nach erneuter kritischer Überprüfung aller Anhaltspunkte die Unsicherheit unseres Wissens über die Persönlichkeit des 'Ring'-Dichters, während er ihn an anderer Stelle [66]) von dem voreilig ausgesprochenen Vorwurf mangelhafter Reimtechnik reinigt.

In den USA hat George F. Jones eine Reihe von Studien zum 'Ring' veröffentlicht. In den Monatsheften (Heinrich Wittenwiler – nobleman or burgher? Monats-

---

[62b]) vgl. dazu die ausführlichen Besprechungen von W. Mohr, Euph. 48, 1954, S. 493 bis 495 und von F. Neumann, Nd. Jb. 78, 1955, S. 148–153.

[63]) Märta Åsdahl Holmberg, Karlmeinet-Studien. Lund 1954 (= Lunder germanist. Forschungen, hrsg. von Erik Rooth, 27). – Besprechungen: C. Minis, AfdA 69, 1956/7, S. 70; H. Adolf, JEGPh 55, 1956, S. 668f.

[64]) Theodor Frings und Elisabeth Linke, Das Lehnwort in Morant und Galie. Neuphil. Mitteil. 53, 1952, S. 20–54, vgl. bes. S. 21 und S. 51.

[64a]) vgl. außerdem: M. A. Holmberg, Ein neues Bruchstück des Karlmeinet. ZfdA 87, 1956/7, S. 60–65.

[65]) Edmund Wießner, Heinrich Wittenwiler. ZfdA 84, 1952/3, S. 159–171.

[66]) Ders., Zum Vokalismus des Reimes in Heinrich Wittenwilers Ring. In: Festschr. für D. Kralik. Horn 1954. S. 182–193.

hefte f. dt. Unterricht (Madison/Wisc.) 45, 1953, S. 65–75) untersucht er die Frage der sozialen Stellung Heinrich Wittenwilers, weist in PMLA (The Tournaments of Tottenham and Lappenhausen. PMLA 66, 1951, S. 1123–1140) zahlreiche Motivparallelen zur Bauernsatire nach, die die Abhängigkeit des 'Rings' von literarischer Tradition belegen, und liefert in drei weiteren Aufsätzen (Wittenwiler's Becki and the Medieval Bagpipe. JEGPh 48, 1949, S. 209–228; Wittenwiler's Tächenschreiber. Mod. Lang. Notes 66, 1951, S. 315–318; Wittenwiler's Lüller. Mod. Lang. Notes 67, 1952, S. 402–404) Beiträge zur Wort- und Sacherklärung [67]).

Aus jüngster Zeit ist noch die gedankenreiche Interpretation von R. Brinkmann [68]) zu nennen, die den Schlüssel zum Verständnis der scheinbar unvereinbaren Gegensätzlichkeiten dieses so schwer zu deutenden Werkes in der besonders gearteten Wirklichkeitsauffassung des Dichters sieht, die von vielen Seiten her überzeugend analysiert wird. Der Versuch freilich, den 'Ring' als »vollendeten« Ausdruck der geistigen Situation seiner Zeit zu erweisen, hat mich nicht überzeugt, weil doch wohl zu wenig die literarische Umgebung und die merkwürdige Sonderstellung des 'Rings' berücksichtigt wird.

Zeugnis von der Wirksamkeit Ulrich Füetrers (und deshalb im Zusammenhang des Romans behandelt) gibt ein merkwürdiges Reimpaargedicht aus der Wiener Handschrift 7692, das H. Menhard kürzlich bekannt gemacht hat [69]). Der Verfasser dieses künstlerisch bedenklichen Kompendiums ritterlicher Romanhelden ist nach M.s überzeugendem Nachweis im Umkreis Albrechts IV. von Bayern zu suchen und hat nicht nur dieselbe Büchersammlung, die früher Püterich und Füetrer zur Verfügung hatten, benutzt, sondern auch Füetrers 'Buch der Abenteuer' fleißig ausgeschrieben. Damit erhalten wir einen weiteren literarischen Beleg für die neuhöfisch-rittertümelnden Literaturbestrebungen am Münchner Hofe, die einmal im Zusammenhang untersucht werden müßten.

Als ein willkommener Beitrag zur Erschließung des deutschen Prosaromans [70]) des 15. Jahrhunderts, von dem ja nur der kleinste Teil in textlich einwandfreien Neudrucken zugänglich ist, darf die Ausgabe des niederdeutschen Trojaromans durch eine finnische Germanistin gelten [71]). Außer dem sorgfältig gearbeiteten Text (auf einem Magdeburger Druck von 1494 beruhend mit Varianten eines Lübecker Drucks von 1478) verdienen Erwähnung vor allem die kenntnisreichen, in vielem über J. Klappers Artikel im Verf. Lex. I, Sp. 324–328 hinausführenden Untersuchungen zu den prosaischen deutschen Trojanerkriegen im ober- und niederdeutschen Raum [72]).

---

[67]) vgl. außerdem G. F. Jones, Realism and Social Satire in Wittenwiler's Ring. Columbia Univ. Dissertation 1950, und Walter C. Kraft, The phonology of Wittenwiler's Ring. Univ. of California Dissertation, Berkeley 1951 (beide mir nicht zugänglich).

[68]) Richard Brinkmann, Zur Deutung von Wittenwilers 'Ring'. DVjs 30, 1956, S. 201 bis 231.

[69]) Hermann Menhard, Ein Spruch von den Tafelrundern. (Tübinger) Beitr. 77, 1955, S. 136–164; 316–332.

[70]) Die an verschiedenen Stellen geforderte (vgl. bes. W. Liepe im Reallex. Bd. 3, S. 481 bis 485), sachlich heute allgemein akzeptierte Scheidung zwischen dem Prosaroman von deutlich literarischem Anspruch und dem »Volksbuch« der niedereren Unterhaltungssphäre – eine literarische Erscheinung erst des 16. Jahrhunderts (und deshalb hier vernachlässigt) – sollte endlich auch einmal terminologisch ernst genommen werden.

[71]) Historie van der vorstorynge der stat Troye. Ein mittelniederdeutsches Volksbuch. Textausgabe mit einer sprachlichen Einleitung von Gunvor Krogerus. Helsingfors 1951 (= Soc. scient. Fennica. Comment. human. litt. 17, 2). – Besprechung: L. Wolff, Nd. Jb. 75, 1952, S. 147f.

[72]) Weitere Untersuchungen zum niederdeutschen Prosaroman – die Forschung steht hier noch ganz in den Anfängen (vgl. die verdienstvollen Ansätze von F. F. Siggelkow,

Ein Werk aus dem Bereich der mit ganz wenigen Ausnahmen seit je von der germanistischen Forschung sehr stiefmütterlich behandelten Chronikenliteratur hat in letzter Zeit durch die Arbeit eines Wiener Gelehrten [73]) wieder im Blickfeld der Forschung gestanden. Nach einem kurzen Überblick über den heutigen Stand unserer Kenntnisse von Ottokars Persönlichkeit [74]) und Werk, die in den letzten Jahren durch eine Arbeit von M. Loehr [75]) entscheidend gefördert wurden, entwickelt E. Kranzmayer im 2. Kapitel die »Wesenszüge der Ottokarschen Sprache«. Die Ergebnisse, die wie in anderen Arbeiten ähnlicher Zielsetzung, im wesentlichen aus Reimuntersuchungen [76]) gewonnen werden, haben nicht nur für den Sprachforscher [77]) sondern auch für den Literarwissenschaftler Interesse: die von K. erschlossenen Sprachformen dürften für kritisch rekonstruierende Ausgaben von Werken des Steirer (-Wiener) Raumes (Teichner!) von großer Bedeutung sein; auch die starke sprachliche Strahlungskraft der Kulturzentren Wien und Prag, die K. S. 76ff. mit aufschlußreichen Beispielen darstellt, wird man künftig in literarhistorische Überlegungen einbeziehen müssen. Das methodisch interessante dritte Kapitel »Sprachliche Zäsuren in der Reimchronik« leidet an einer Überschätzung der Aussagekraft der »unbestechlichen Statistik« (S. 117) für literargeschichtliche Belange. Zwar läßt sich von sprachstatistischen Ergebnissen her mit einer gewissen Sicherheit auf Zäsuren in der Abfassung eines Werkes schließen, aber alle weiteren Schlüsse auf die Lebensgeschichte des Autors müssen notwendig Vermutungen bleiben. Was K. mittels seiner z. T. übrigens recht widerspruchsvollen Bruchstellenspekulation [78]) zu den »Reiseerlebnissen« Ottokars beiträgt, hat mich nicht überzeugt. Sollte man bei plötzlich auftretenden Unregelmäßigkeiten in der Reimkurve nicht zuerst einmal an literarische »Erlebnisse« (Einfluß neuer Lektüre) denken? – Hoffentlich wird das von K. wieder geweckte Interesse bald zu neuer Beschäftigung mit diesem interessanten Werk anregen, dessen eigenartige Stellung in der Geschichte der deutschen (Reim-)Chroniken als pragmatische, tatsachentreue Lokalchronik und – in seiner Nachzeichnung reichs- und heilsgeschichtlicher Linien (Konradin, Akkon) – zugleich als Weltchronik trotz Seemüllers [79]) verdienstvollen Forschungen immer noch einer genauen Klärung bedarf.

Nd. Jb. 55, 1931, S. 40–81, und von J. Kilian, Nd. Jb. 62, 1938, S. 16–69) – wären zu wünschen.

[73]) Eberhard Kranzmayer, Die steirische Reimchronik Ottokars und ihre Sprache. Sitz.ber. d. Österr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., 226, 4. Wien 1950.

[74]) Bedenklich freilich sind manche biographischen »Erkenntnisse«, besonders die *e silentio* erschlossenen, wie z. B. S. 13 Ottokars Körperbehinderung (was wird überhaupt für die Forschung durch solche Hypothesen gewonnen?), oder S. 15f. zu Heinrich von dem Türlin.

[75]) Maja Loehr, Der Steirische Reimchronist: her otacher ouz der Geul. MIÖG 51, 1937, S. 89–130. – Eine spätere (für einen weiteren Leserkreis gedachte) Veröffentlichung derselben Verfasserin (Der steirische Reimchronist, ein österreichischer Geschichtsschreiber des Mittelalters. In: Darstellungen aus dem Kultur- und Geistesleben Österreichs, Wien 1946) bringt darüber hinaus nichts Neues.

[76]) Im Zusammenhang mit K.s Forschungen steht eine Reihe von Wiener Dissertationen (vgl. Anhang).

[77]) Eine gründliche Besprechung des sprachlichen Aspekts gab A. Schirokauer, AfdA 66, 1952/3, S. 12–20; vgl. außerdem A. Pfalz, ZfMundartforschung 20 (o. J.), S. 36–38.

[78]) Die ziemlich fadenscheinige Erklärung eines schwerwiegenden Widerspruchs, die durch eine fragwürdige Flucht in unbeweisbare Psychologismen gewonnen wird (S. 124f.), darf als symptomatisch für den unsicheren Boden der literarhistorischen Ergebnisse gelten.

[79]) In der Einleitung zu seiner Ausgabe: Ottokars Österreichische Reimchronik, hrsg. von Joseph Seemüller. Mon. Germ. Hist., Deutsche Chroniken, Bd. 5, 1. und 2. Teil. Hannover 1890 und 1893.

Ein für die Erschließung der deutschen Minneallegorie bemerkenswertes Ereignis stellt die Ausgabe der 'Minneburg' durch H. Pyritz dar, die als Ergebnis langjähriger Bemühungen 1950 erscheinen konnte[80]). Damit wird nun endlich ein für das Spätmittelalter höchst wichtiges und bezeichnendes Werk, dessen kritische Herausgabe vor langen Jahren Gustav Ehrismann geplant aber schließlich aufgegeben hatte, allgemein zugänglich gemacht. Zwei Gesichtspunkte haben P. zu seinem besonderen Editionsverfahren bestimmt: die Eigenart der Überlieferung und die ungewöhnlichen Schwierigkeiten, die der Text dem Verständnis bietet. Die erste Einsicht, die der Hrsg. nach Durcharbeitung der Überlieferung gewann, war die, daß die auf uns gekommenen Textzeugen eine Rekonstruktion des ursprünglichen Textes nicht ermöglichten, und daß deshalb von vornherein auf eine kritische Ausgabe Verzicht geleistet werden müsse (S. LIff. und bes. S. LVII). Als Ersatz dafür erschien eine »im Prinzip unretuschierte Darbietung der (Heidelberger) Haupthandschrift« (S. IX) als die beste Lösung. Es zeigte sich aber bald – dies die zweite Einsicht des Hrsg. –, daß der Sinnzusammenhang in dieser Haupthandschrift P (trotz und teilweise wegen der Arbeit eines Korrektors) durch eine Reihe von entstellenden Fehlern erheblich gestört ist. So blieb dem Hrsg., dem es darauf ankam, einen sinnvollen und lesbaren Text zu bieten (S. LIX), nichts anderes übrig, als den Text von P unter Verwendung der Varianten anderer Überlieferungsträger sowie seiner eigenen Konjekturen an einer Reihe von Stellen zu verbessern.

Der so entstandene (»nicht kritisch hergestellte, aber kritisch bearbeitete« S. LX) gereinigte Text der Handschrift P ist ein durch Verzicht und Kompromiß (auf Einzelheiten kann hier nicht eingegangen werden) zustande gekommener Gebrauchstext, der sich dadurch rechtfertigt, daß er ein bisher in den Handschriften vergrabenes wichtiges Werk der Forschung (vor allem der literar- und stilgeschichtlich gerichteten) soweit zugänglich macht, daß von seiner gehaltlichen und formalen Eigenart ein hinreichend deutlicher Eindruck entsteht. Alle Wünsche vermag die Ausgabe damit leider nicht zu erfüllen. Der Sprachforscher wird vor allem bedauern, daß der vorliegende Text kein Bild von der ursprünglichen Sprachform des Gedichts gibt; der Literaturwissenschaftler wird darüber hinaus den Verzicht auf die Wiedergabe der jüngeren Fassungen B und C schmerzlich empfinden[81]). Die Frage nach dem Eigenleben mittelalterlicher Literaturwerke, nach dem Vorgang des literarischen »Verbrauchs« und dem damit im Zusammenhang stehenden Problem des literarischen Geschmacks rückt immer mehr in den Interessenbereich germanistischer Forschung. Nach den Angaben des Hrsg. über die charakteristischen Umarbeitungstendenzen der Redaktionen B und C (Ausweitung des geblümten Stils, noch stärkeres Hervortreten des lehrhaften Elements, Auftreten gewisser erbaulicher Züge usw.) lassen die jüngeren 'Minneburg'-Fassungen in dieser Richtung interessante Ergebnisse erwarten.

Besondere Erwähnung verdienen noch die unter dem Lesartenapparat gedruckten Erläuterungen sowie das der Ausgabe beigegebene, mit großer Sorgfalt gearbeitete Glossar, dessen Nutzen über die Erleichterung der Lektüre weit hinaus-

---

[80]) Die Minneburg, nach der Heidelberger Pergamenths. (cpg 455) unter Heranziehung der Kölner Hs. und der Donaueschinger und Prager Fragmente hrsg. von Hans Pyritz. Berlin 1950 (= DTM 43). – Besprechungen: F. Maurer, Arch. 188/103, 1951, S. 132; A. Closs, Mod. Lang. Notes 66, 1951, S. 359; F. P. Pickering, Mod. Lang. Rev. 46, 1951, S. 286f.

[81]) Nach Angabe des Hrsg. wäre die Herstellung eines kritischen Textes der jüngeren Bearbeitungen kaum möglich gewesen (S. LVI); aber auch an einem unredigierten Abdruck hätten sich sicher interessante Beobachtungen anstellen lassen.

reicht: auf sein reiches Material wird lexikographische und stilgeschichtliche Forschung immer wieder zurückgreifen[81a]).

Mit Wortschatz und Textkritik einer späteren Minneallegorie[82]) aus dem niederdeutschen Raum, der 'Minneregel' Everhards von Cersne, die bisher leider nur in einer unzulänglichen Ausgabe vorliegt, befaßt sich ein Aufsatz von A. Leitzmann[83]). Die im Anschluß daran folgende, leider recht knappe Analyse der zwanzig Lieder Everhards sollte zum Anlaß für eingehendere Beschäftigung mit diesen bisher noch kaum beachteten interessanten Zeugnissen adeliger Spätlyrik genommen werden.

Die Reihe der rein didaktischen Dichtungen unseres Berichtszeitraums beginnt mit Freidanks 'Bescheidenheit', einem Werk, dessen Eigenart und Standort in vieler Hinsicht (vgl. besonders die noch nicht befriedigend gelöste Frage seiner Gattungsqualität) bisher nur ungenügend erhellt ist. S. Singer in seinen als Prolegomena zu einem umfassenden Sprichwortthesaurus des europäischen Mittelalters gedachten Studien[84]) hat Freidank ausführlich berücksichtigt. Zu einer großen Anzahl von Freidankversen verzeichnet er alte (unter Benutzung von Bezzenbergers Nachweisen) und neue Sprichwortparallelen. Die abschließende Würdigung bringt manche gute Beobachtung; erwägenswert erscheint mir vor allem S.s (z. T. von H. Pauls Ansicht beeinflußte) entstehungsgeschichtliche Deutung, nach der Freidank schon früh seinen ursprünglichen Plan, ein geschlossenes Lehrgedicht *De discretione* zu schreiben, aufgegeben habe zugunsten einer Aphorismensammlung, die (vielleicht bewußt?) auf die Einheit des Ganzen verzichtete und sich mit der Einheit des Einzelnen begnügte.

A. Leitzmanns Bemühungen um Freidank[85]) gelten der Frage seiner Beziehung zu zeitgenössischen Dichtern bzw. dieser und späterer zu ihm, sowie den Eingangsversen und weiteren Einzelstellen. – Einen hübschen Überblick über offene und gelöste Fragen der Freidankforschung gibt schließlich F. Neumann[86]) in einem knappen Aufsatz[87]), der zugleich bemerkenswerte Ansätze zu einer Interpretation von Freidanks Gedankenwelt zeigt.

Zur Überlieferungsgeschichte des 'Cato' und des 'Facetus' legte der Brünner Germanist L. Zatočil vor wenigen Jahren eine umfangreiche Studie[87a]) (tschechisch mit deutscher Zusammenfassung), in der sowohl F. Zarnckes Interpretation der Cato-Überlieferung als auch die C. Schroeders der Facetus-Überlieferung einer scharfen Kritik unterzogen werden. Die Gesamtbearbeitungen sind nach

---

[81a]) Das in den letzten Jahren neu zutage getretene Wortmaterial ist eingearbeitet in die Neufassung des Spätmittelalterbeitrags Hermann Kunischs zur 'Deutschen Wortgeschichte', der – wesentlich erweitert – 1957 wieder vorliegen wird (nach freundlicher Mitteilung des Verfassers).

[82]) Die Veröffentlichung eines kleinen Bruchstücks von Hadamars 'Jagd': Hubert Schützner, Fragment einer Papierhandschrift der Jagd Hadamars von Laber. ZfdA 82, 1948/50, S. 179–182, sei hier noch vollständigkeitshalber vermerkt.

[83]) Albert Leitzmann, Studien zu Everhard von Cersne. Beitr. 71, 1949, S. 306–330.

[84]) Samuel Singer, Sprichwörter des Mittelalters. 3 Bde. Bern 1944ff. – Über Freidank: Bd. II, S. 155–187; Bd. III, S. 7–119.

[85]) Albert Leitzmann, Studien zu Freidanks Bescheidenheit. Sitz.ber. d. dt. Akad. d. Wiss. z. Berlin, phil.-hist. Kl. 1948, 2. Berlin 1950.

[86]) Es wäre auch im Hinblick auf den Hochschulunterricht sehr zu wünschen, daß F. Neumann seinen vor langen Jahren gefaßten Plan einer neuen Freidank-Ausgabe in der Altdeutschen Textbibliothek wieder aufnähme.

[87]) Friedrich Neumann, Meister Freidank. Wirk. Wort 1, 1950/1, S. 321–331.

[87a]) Leopold Zatočil, Cato a Facetus. Pojednání a Texty. Zu den deutschen Cato- und Facetusbearbeitungen Untersuchungen und Texte. Brno 1952. – Besprechung: L. Wolff, Studia Neophilologica 27, 1955, S. 154–158.

Z.s überzeugendem Nachweis gegenüber den Teilbearbeitungen als das Ältere und Ursprünglichere anzusehen. – Besonders wertvoll sind die reichen Textbeigaben, die vom 'Cato' außer dem lateinischen Text sieben, größtenteils noch ungedruckte Redaktionen der Gesamtübersetzung sowie die schlesische Bearbeitung und vom 'Facetus' die bisher unbekannte Neusohler Fassung bringen.

Eine der spätmittelalterlichen Gattungen, von deren Umfang, Bedeutung und literarischer Funktion unsere Vorstellungen noch ziemlich unzureichend sind, die überhaupt zu einem Teil noch in den Handschriften oder entlegenen Abdrucken vergraben liegt, ist die Reimrede (Reimpaarspruch, Sprechspruch) [88]). Die von Konrad Zwierzina geplante und viele Jahre hindurch vorbereitete Ausgabe der kleineren Gedichte des Strickers, des eigentlichen Ahnherrn dieser Gattung, ist bekanntlich leider steckengeblieben [89]). Mit um so größerer Ungeduld sah deshalb die Germanistik der seit langem von H. Niewöhner betreuten Teichner-Gesamtausgabe entgegen, die mittlerweile in 3 Bänden vollständig erschienen ist [90]). Die Ausgabe, die im gereinigten Wortlaut einer Leithandschrift alle bisher bekannten Teichnergedichte (also auch die anderweitig bereits gedruckten), insgesamt 729 Stücke umfaßt, ist so angelegt, daß zunächst die Wiener Teichnerhandschrift 2901 (A), dann die verwandte Wiener Hs. 2819 (B), schließlich in bunter Folge fast alle weiteren Sammelhandschriften und eine Mischhandschrift, jede oft nur für wenige Gedichte, ausgeschöpft werden. Der Text gibt entsprechend den Grundsätzen der DTM den bis auf notwendige Besserungen buchstabengetreuen Wortlaut der jeweiligen Leithandschrift wieder, wodurch die einzelnen Nummern ein zum Teil recht verschiedenes Schriftbild zeigen. Im Apparat werden außer den wichtigeren Varianten der Parallelüberlieferung auch Freidank- und Strickerparallelen mitgeteilt und einzelne besonders verdunkelte Laut- und Schriftbilder erläutert; der 3. Band schließlich bringt ein interessantes 80 Seiten starkes Wörterverzeichnis.

Freilich müssen wir uns (in Übereinstimmung mit dem Hrsg.) darüber im klaren bleiben, daß diese neue Teichner-Ausgabe noch manches ungelöste Problem birgt; dies gilt nicht nur für die Lautform, sondern auch für Form und Versbestand des Textes. Wie sind die häufigen Doppel- und Mehrfachredaktionen zu bewerten? Sind es variierte Vortragsfassungen des Dichters selbst, die parallel im Texte mitzuteilen wären, oder haben sich Bearbeitungen und Aufschwellungen Späterer in die Überlieferung eingeschlichen, die in den Anhang verwiesen werden könnten? Ebenso scheint mir auch der Kanon der mitgeteilten Stücke noch in manchen

---

[88]) Noch kaum zugänglich ist vor allem die Spruchdichtung des 15. Jahrhunderts. Neuerdings scheint wieder eine gewisse Hoffnung auf eine Rosenplüt-Ausgabe zu bestehen; vgl. Heinz von Schüching, Vorstudien zu einer kritischen Ausgabe der Dichtungen von Hans Rosenplüt. Dissertation Havard University, 1952 (mir nicht erreichbar). – Eine neue Gesamtausgabe der Sprüche Peter Suchenwirts (die alte, unvollständige Primissersche stammt aus dem Jahr 1827!) wie auch der des Hans Folz wäre ebenfalls sehr zu wünschen. – Einige neue Vorschläge zur Datierungs- und Verfasserfrage mehrerer Rosenplüt zugeschriebener Klopfangedichte bringt Mary Catherine Davis, Klopfan. Mod. Lang. Notes 66, 1951, S. 305–309.

[89]) Eine Ausgabe der noch ungedruckten Strickerstücke wird im Augenblick unter Benützung des Zwierzinaschen Nachlasses (nach freundlicher Mitteilung der Verfasserin) von Ute Schwab vorbereitet. Vielleicht dürfen wir doch noch hoffen, einmal Zwierzinas Gesamtplan verwirklicht zu sehen.

[90]) Die Gedichte Heinrichs des Teichners. Hrsg. von Heinrich Niewöhner. Band I (Gedicht Nr. 1–282), Berlin 1953 (= DTM 44); Band II (Gedicht 283–536), Berlin 1954 (= DTM 46); Band III (Gedicht 537–729), Berlin 1956 (= DTM48). – Besprechungen: F. Maurer, Arch. 190/105, 1954, S. 225; G. Zink, Etudes germ. 9, 1954, S. 207f.; I. Kleine, ZfdPh 75, 1956, S. 200f.

Punkten der Diskussion zu bedürfen[91]). Zwar ist ein Herausgeber beim Teichner in einer etwas glücklicheren Lage als bei manchem anderen Spruchsprecher; kann er doch immerhin die Teichnerschlußzeile als Echtheitskriterium in Anspruch nehmen; aber allzu sicher läßt sich hierauf auch nicht bauen, denn schließlich konnte sich der Schlußzeile auch ein Nachahmer ohne Schwierigkeit bedienen, andererseits konnte die Signatur auch einmal verlorengegangen sein. Da zudem eine Untersuchung des Reimgebrauchs, wie sie N.s Edition vorausgeht, kein absolut sicheres Kriterium für Echtheit oder Unechtheit eines Gedichts an die Hand gibt, möchte man sich wünschen, daß als Ergänzung dieser Ausgabe auch noch ein möglichst umfangreiches Corpus der Teichner-Umgebung bzw. -Nachfolge herausgegeben werden könnte[92]).

Derselben Zeit, aber einem anderen literarischen Umkreis gehört auch Lupold Hornburg an, dessen schmales aber interessantes Opus (vier Spruchreden und das schon ganz meistersingerlich klingende Lied) 1945 von amerikanischen Germanisten[93]) zum erstenmal vollständig bekannt gemacht wurde (sorgfältiger Handschriftenabdruck mit reichen Anmerkungen).

Um die deutsche Fabel[93a]) des Mittelalters ist es bereits seit geraumer Zeit merkwürdig still geworden, obwohl für die Germanistik gewiß kein Grund vorhanden ist, sich bei dem bereits Erforschten zu beruhigen: mit ganz wenigen Ausnahmen hat man sich bisher nur mit Quellenfragen beschäftigt. Um so gespannter greift man zu einem Buch, dessen prätentiöser Titel 'Ulrich Boner, un fabuliste suisse du XIVe siècle' und stattlicher Umfang (305 S.) eine umfassende Monographie zu dem bekanntesten deutschen Fabeldichter des Mittelalters erwarten lassen[94]). Schon das Vorwort freilich erweist unsere hochgespannten Erwartungen als unbegründet. Zwar verspricht R. H. Blaser von seiner Untersuchung: *elle tend à faire valoir le mérite de ce poète* (S. VIII), aber dieses »Verdienst« soll ausgerechnet durch eine Quellenuntersuchung erhellt werden, ein an sich mögliches Verfahren, das aber als Basis für eine solche Aufgabe zu schmal ist. Also eine neue Quellenuntersuchung. Zwei Ziele schweben dem Verf. vor: er will einmal durch einen Vergleich mit Boners lateinischen Fabelquellen den persönlichen Anteil des deutschen Dichters in Erzählung und Didaxe feststellen, und zum andern will er

---

[91]) Der Herausgeber selbst hat darüber im Lauf der Zeit seine Meinung geändert. In seinem Artikel des Verfasserlexikons (Bd. 2, Sp. 334) rechnet er noch mit 347 echten Gedichten, die Ausgabe bringt deren nur 329.

[92]) Eine kleine Auslese solcher Paralipomena, fünf interessante Gedichte aus der Teichner-Sammelhandschrift O, die bei neuerlichen Musterung als nichtteichnerisch erkannt und ausgeschieden wurden, obwohl sie die »echte« Schlußzeile haben, veröffentlicht N. Beitr. 75, 1953, S. 391–414 (Pseudoteichnerisches in der Handschrift Berlin Ms. Germ. Fol. 564).

[93]) The Poems of Lupold Hornburg. Edited by Clair Hayden Bell and Erwin G. Gudde. Univ. of California Publications in Modern Philology 27, 1943–1947, S. 149–299.

[93a]) Auf eine für die Kenntnis der mittelalterlichen Tiererzählung bedeutsame Veröffentlichung der jüngsten Zeit sei in diesem Zusammenhange noch hingewiesen: Isengrimus. Das flämische Tierepos aus dem Lateinischen verdeutscht von Albert Schönfelder. Münster/Köln 1955 (= Niederdt. Studien Bd. 3) (von W. Foerste postum herausgegeben). Wer sich einmal mit dem schwierigen Latein des Magister Nivardus herumgeschlagen hat, an dem bekanntlich auch Jacob Grimm nicht selten in die Irre ging, wird diese im Gegensatz zu der Reimversübersetzung K. Langoschs (Walthárius, Ruodlieb, Märchenepen. Darmstadt 1956) textnahe, gepflegte Prosaübersetzung dankbar begrüßen und immer wieder gern zu Rate ziehen.

[94]) Robert-Henri Blaser, Ulrich Boner, Un fabuliste suisse du XIVe siècle. Genève 1949 (= Thèse pour le doctorat d'université présentée à la faculté des lettres de l'université de Paris).

die Morallehre der Bonerfabeln und die des *Moralium dogma philosophorum* des Wilhelm von Conches einer vergleichenden Betrachtung unterziehen (S. VIII), ein immerhin anerkennenswertes Vorhaben, wenn uns auch der Titel des Buches mehr erhoffen ließ.

Im ersten Teil über Boner und seine Fabelquellen trägt B. alles zusammen, was bisher über Boners Quellenbenutzung ermittelt wurde (nützliche Tabellen!), und verzeichnet von Fabel zu Fabel fortschreitend die lateinischen Vorbilder, die Abweichungen Boners jeweils kurz vermerkend. Wer sich künftig über die Quellen der einzelnen Bonerfabeln informieren will, wird hier alles bequem beisammen finden. Aber etwas wesentlich Neues bringt diese Zusammenfassung der Quellenforschung leider nicht. Einmal vermisse ich die längst fällige Frage nach der Beziehung Boners zur deutschsprachigen (schriftlichen und mündlichen) Fabeltradition (die Bemerkungen Boners, Prolog 41 f. und Epilog 41 f., schließen solche Beziehungen nicht aus), dann aber fehlt vor allem jede Gesamtauswertung des Untersuchungsergebnisses: Worin war Boner im ganzen gesehen selbständig, worin abhängig; wie bewältigt er sprachlich den übernommenen Stoff, usw.; und vor allem worin liegt seine eigentliche dichterische Leistung? Hier wäre ein Punkt gewesen, wo sich der *mérite* Boners hätte zeigen lassen; der Verf. hat sich, allzusehr im Stofflichen befangen, diese Möglichkeit leider entgehen lassen.

Der zweite Teil sucht Boners Verhältnis zur Morallehre des Wilhelm von Conches zu klären. Daß dem Schweizer Dominikaner das verbreitetste moralphilosophische Lehrbuch des Mittelalters bekannt war, unterlag wohl schon vor B.s Untersuchung keinem Zweifel. Daß aber Boner die *Moralis philosophia* bei der Abfassung seiner Fabeln sozusagen als Quelle benutzte, kann durch die ganz allgemeinen (manchmal auch gepreßten) Parallelen, die der Verf. beibringt, natürlich nicht erhärtet werden (von einer Zugrundelegung des Systems kann ohnehin keine Rede sein). Überhaupt scheint mir aus der weitläufigen Untersuchung nicht mehr hervorzugehen, als daß Boners Didaxe im allgemeinen auf dieselben Dinge zielt, die im ganzen Mittelalter (von Wilhelm von Conches ausgehend) immer wieder Gegenstand der Morallehre sind. An dieser Stelle, dächte man, hätte nun der interessantere Teil der Untersuchung beginnen sollen, nämlich die Frage, wo und warum Boner über die topisch erstarrte Sittenlehre hinausgeht. Leider aber ist an ebenderselben Stelle B. mit der keineswegs sehr aufschlußreichen Feststellung: *leur* (gemeint ist Boner und Wilhelm von Conches) *rapport est celui d'un théoricien à un praticien* (S. 272) bereits am Ende angelangt. – Man kann nur bedauern, daß der in allen stofflichen Fragen so gründlich arbeitende Verf., von ein paar dilettantischen Ansätzen abgesehen, nicht zu einer eigentlich literaturwissenschaftlichen, d. h. auf das Kunstwerk zielenden Fragestellung findet.

Der mittelalterlichen deutschen Fabeldichtung hat sich dann neuerdings A. Schirokauer (†) wieder angenommen. 1952 veröffentlichte er eine kleine, zeitlich geordnete Auswahl von Tierfabeln, die einen guten Begriff von der geschichtlichen Entwicklung von Fabelformen und Fabelstoffen in Deutschland gibt[95]). Diese Fabelauswahl wird sozusagen erläutert und ausgedeutet durch einen späteren Aufsatz Sch.s[96]), der die ganze Entfaltung der abendländischen Fabeltradition überschauend zu einer Gesamtdeutung der Fabel als literarischen und

[95]) Texte zur Geschichte der altdeutschen Tierfabel. In Auswahl hrsg. von Arno Schirokauer. Bern 1952 (= Altdeutsche Übungstexte, Bd. 13). – Besprechungen: C. F. Bayerschmidt, Germ. Rev. 28, 1953, S. 312 f.; W. W. Chambers, Mod. Lang. Rev. 49, 1954, S. 245.

[96]) Arno Schirokauer, Die Stellung Äsops in der Literatur des Mittelalters. In: Festschr. für W. Stammler, zu seinem 65. Geburtstag. Bielefeld 1953. S. 179–191.

soziologischen Phänomens vorzustoßen sucht. Sch.s Ansatz ist im höchsten Grade interessant und vermag in überraschender Weise Entwicklungslinien dieser fast immer am unteren Rande der Literatur stehenden Gattung zum Aufleuchten zu bringen. Freilich schießt der Verf., vom essayistischen Schwung getragen, nicht selten über das Ziel hinaus; sein kühn entworfenes Bild bleibt noch an manchen Stellen zu modifizieren.

Zu einem niederdeutschen Fabelbuch stellt A. Leitzmann[97]) eine Reihe von philologischen und quellenkundlichen Beobachtungen zusammen, die außer einem besseren Textverständnis vor allem der längst notwendig gewordenen Neuausgabe zugute kommen sollen.

Eine im Gegensatz zur Fabel ausgedehntere wissenschaftliche Beschäftigung mit spätmittelalterlichen Kurzerzählungen hat in den letzten Jahren eine Reihe (meist kleinerer) Veröffentlichungen hervorgebracht. Leider liegen dem allgemeinen Gebrauch zugänglich nur wenige Einzelausgaben (meist für akademische Übungen gedacht) vor [98]); auf die seit längerem von H. Niewöhner vorbereitete Gesamtausgabe von Kurzerzählungen des 13. und 14. Jahrhunderts ('Neues Gesamtabenteuer'; Textauswahl und -form wird sich wesentlich von der Hagens älterer Sammlung unterscheiden), von der bereits 1937 ein Band erschienen ist, warten wir noch immer [99]).

Mit einem der erzählenden Kleingedichte des Strickers[100]) beschäftigt sich ein kurzer Aufsatz von G. Schieb[101]). Die Verf. begreift mit Recht die Kleinerzählung des Strickers als episch-didaktische Mischgattung und zeigt in ihrer Aufbauanalyse, wie der Handlungslinie eine Sinndeutungslinie zugeordnet ist, die die paränetischen Schlußverse organisch mit dem Ganzen verbindet. Mit dieser Fragestellung nach dem künstlerischen Gelingen einer Integrierung von epischen und

---

[97]) Albert Leitzmann, Studien zum Magdeburger Äsop. Nd. Jb. 69/70, 1948, S. 56–66.

[98]) Die von Erich Henschel veranstaltete Ausgabe der 'Frauenlist' hat 1951 eine im Text leicht veränderte Neuauflage erfahren ('Frauenlist'. Hrsg. von Erich Henschel. Leipzig [2]1951 (= Altdeutsche Quellen H. 2), ebenso die seinerzeit von E. Schröder betreute Ausgabe des parodistischen Schwankes 'Von dem übeln wîbe' (leider diesmal ohne den 'Weinschwelg'), ('Von dem übeln wîbe'. Hrsg. von Karl Helm. Tübingen 1956 (= Altdeutsche Textbibl. 46). – Besprechung von E. Henschel, AfdA 68, 1955/6, S. 175 f. – Besondere Beachtung verdient die von E. Wießner besorgte Neuausgabe der beiden Fassungen des Bauernhochzeitsschwanks (Der Bauernhochzeitsschwank. Meier Betz und Metzen hochzit. Hrsg. von Edmund Wießner. Tübingen 1956 (= Altdeutsche Textbibl. 48), die – durch z. T. interpretierende Anmerkungen erläutert – hier zum ersten Male in einer lesbaren Gestalt (was man von Graffs und Laßbergs bzw. Haltaus' Handschriftenabdrucken nicht behaupten kann) erscheinen.

[99]) Wie mir H. Niewöhner freundlicherweise mitteilt, soll die Herausgabe des 'Neuen Gesamtabenteuer' 1956 im Rahmen der DTM wieder in Angriff genommen werden. – Einen Einblick in die schwierigen Probleme, vor die sich eine Ausgabe im Bereich solcher episch-didaktischen Kleingedichte gestellt sieht, vermittelt H. Niewöhners Aufsatz 'Das böse Weib und die Teufel' (ZfdA 82, 1951/2, S. 143–156). N. zeigt hier an einem interessanten Beispiel, wie schier hoffnungslos verwirrt sich häufig die Überlieferung in dieser Gattung darstellt, deren Texttraditionen, trotz ständigen »Verbrauchs« noch deutlich erkennbar, oft vom Stricker bis zum späten Fastnachtsspiel reichen.

[100]) Ein kleines Bruchstück einer Strickerhandschrift (vielleicht eine Vorlage der in das Hausbuch Michaels de Leone unter dem Namen 'Die Welt' eingegangenen Strickersammlung) macht Gerhard Eis ZfdA 82, 1951/2, S. 128 f. bekannt ('Ein Fragment aus Strickers 'Welt'). An dieser Stelle ist auch noch auf H. Niewöhners Nachtrag zu Zwierzinas Handschriftenverzeichnis in C. v. Kraus' Mhd. Übungsbuch (Strickerhandschriften. (Haller) Beitr. 77, 1955, S. 495 f.) zu verweisen; außerdem auf Albert Leitzmanns 'Strickerstudien' (ZfdA 81, 1944, S. 69–84), worin es aber im wesentlichen um textkritische und lexikalische Probleme des 'Daniel' und 'Karl' geht.

[101]) Gabriele Schieb, Das Bloch. Beitr. 73, 1951, S. 422–429.

didaktischen Gehalten, die man auch einmal bei anderen Gedichten dieses Genres versuchen müßte, ließen sich sicher, mindestens bei der früheren Kurzerzählung, wichtige Einsichten gewinnen. Ein vermutlich von G. Schieb angeregter Vorstoß in dieser Richtung auf der Basis der gesamten Strickerschen Märendichtung[101a]) (merkwürdigerweise unter Vernachlässigung der von Brietzmann, Palaestra 42, herausgegebenen 'Bösen Frau', jedoch unter Heranziehung des von Zwierzina dem Stricker abgesprochenen 'Schneekinds'!) bleibt freilich zu schematisch und mutet dem Strickerschen »Tugendsystem« gar zuviel zu.

Auf die zentrale Rolle einer didaktischen Zielsetzung in den kleineren Erzählungen Konrads von Würzburg weist L. Röhrich in einer kleinen Studie über den richtigen Titel der Kaiser-Otto-Erzählung hin[102]). Seine Überlegungen auf Grund einer Interpretation des Gedichts gehen dahin, daß der Titel eigentlich nach dem Kerngedanken gewählt werden und füglich etwa *manheit unde riterschaft* heißen müßte.

Von allen Kurzerzählungen des späten Mittelalters hat man dem 'Meier Helmbrecht' seit jeher die größte Aufmerksamkeit zugewandt. Das hat seinen inneren Grund in der im Bereich seiner Gattung erstaunlich hohen dichterischen Qualität, seinen äußeren in der häufigen Verwendung in akademischen Übungen, die immer wieder Anlaß zu erneuter Auseinandersetzung gibt.

Aus unserem Berichtszeitraum ist an erster Stelle eine neue Ausgabe[103]) zu nennen, die, in England entstanden, in erster Linie für die Bedürfnisse des englischen Hochschulunterrichts gedacht ist[104]). Dem Text voran geht eine ausführliche Einleitung, die, z. T. die Ergebnisse einer Reihe von Einzeluntersuchungen C. E. Goughs (alle zitiert in der vorbildlichen Bibliographie der Ausgabe) referierend, über Handschriften, Datierung, Lokalisierung, Verfasser, die Frage des historischen Hintergrunds und die Prinzipien der Textherstellung Auskunft gibt. Interessant ist darin besonders die bereits 1926 vom Hrsg. vorgetragene Ansicht[105]), der Dichter Wernher sei vermutlich kein Fahrender, sondern ein Franziskanerprediger aus Garda *(Gartenaere)*[106]) gewesen. Dem Text, bei dessen Herstellung G. nicht selten andere Wege als Panzer geht (in den ersten 20 Versen nicht weniger als sechsmal), sind reichhaltige Anmerkungen beigegeben, die meist

---

[101a]) Erhard Agricola, Die Prudentia als Anliegen der Strickerschen Schwänke. Eine Untersuchung im Bedeutungsfeld des Verstandes. (Haller) Beitr. 77, 1955, S. 197–220 (Auszug aus der S. 69 verzeichneten Dissertation des Verf.).

[102]) Lutz Röhrich, 'Kaiser Otto' oder 'Heinrich von Kempten'. Eine Studie zu Konrad von Würzburg. GRM 32, 1950/1 = N. F. 1, S. 151–154.

[103]) Die in Deutschland mehrfach wieder abgedruckte 5. Auflage der Panzerschen Ausgabe (zuerst Halle 1941) müßte dringend durch eine Neuauflage ersetzt werden. Vor allem die Einleitung ist in manchen Punkten durch neuere Forschung überholt oder in Frage gestellt; auch das Wörterverzeichnis entspricht nicht mehr allen Anforderungen (eine Reihe von schwierigen Wörtern ist jetzt besser erklärt), und schließlich sind auch für den Text einige erwägenswerte Besserungen vorgeschlagen worden.

[104]) Meier Helmbrecht, A Poem by Wernher der Gartenaere. Ed. by Charles E. Gough. Oxford 1947 (= Blackwell's German Texts) (in erster Auflage erschienen Oxford 1942). – Besprechung: F. P. Pickering, Mod. Lang. Rev. 43, 1948, S. 297.

[105]) Dieser Abschnitt der Einleitung wurde neuerdings in Übersetzung durch Eduard Lachmann (Der Verfasser des Meier Helmbrecht ein Südtiroler?, Schlern 25, 1951, S. 146 bis 151) bekanntgemacht.

[106]) Dieselbe Meinung hat G. später in den Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society, Leeds August 1953, vertreten und dabei noch einmal in ausführlicherer Argumentation Garda als die Heimat Wernhers nachzuweisen gesucht. E. Lachmann, der G.s These zustimmt, gab den genannten Aufsatz in Übersetzung, vermehrt um einige eigene Bemerkungen, in Jg. 28 der Zeitschrift 'Der Schlern', 1954, S. 25–29 wieder, wo er jetzt bequem nachzulesen ist.

Übersetzungshilfen für den englischen Studenten darstellen, aber z. T. auch Erklärungsversuche für schwierige Stellen bieten (vgl. zu V. 426). Ein sauber gearbeitetes mittelhochdeutsch-neuhochdeutsch-englisches Glossar (dem Panzers bei weitem vorzuziehen) beschließt diese erfreuliche Studienausgabe, der wir in Deutschland nicht leicht etwas Ähnliches an die Seite zu stellen haben.

Außer einer Reihe von Erklärungsversuchen für einzelne schwierige Textstellen, die ich hier aber nur bibliographisch verzeichnen kann[107]), sind in den letzten Jahren auch zwei größere deutende Aufsätze zum 'Meier Helmbrecht' entstanden. G. Nordmeyer spürt in seiner Studie über 'Structure and Design in Wernher's Meier Helmbrecht'[108]) der Gestaltungskunst Wernhers, soweit sie sich in der Komposition seines Werkes äußert, nach. Seiner Interpretation des Aufbaus, die sich durch eine Reihe guter Beobachtungen auszeichnet, wird man in Einzelheiten im allgemeinen zustimmen dürfen. Skeptisch bin ich allerdings gegen N.s Annahme starker Überlieferungsstörungen, die überall dort vorkommen sollen, wo einzelne Textstellen nicht in die doch wohl zu sehr vorgefaßte Konzeption des Verf. passen wollen.

Der zweite Aufsatz, aus der Feder F. Neumanns[109]), unterzieht den Gesamtkomplex der Fragen, die uns das Gedicht aufgibt, einer kritischen Musterung. Einer gut begründeten Skizze des Aufbaus folgen Überlegungen zur Gattungsfrage. N. versucht die Lösung dieses schwierigen Problems durch einen Kompromiß. Zwar gesteht er dem Dichter den Willen zur Beispielerzählung zu, glaubt aber auch novellistische Züge erkennen zu können, und schließlich sei das Ganze »in eine Art Warnlegende flach aufgewölbt«. Eine echte Lösung kann ich in diesem Versuch nicht sehen, stimme aber mit N. darin überein, daß der 'Meier Helmbrecht' auch gattungsgeschichtlich innerhalb der Tradition der mittelalterlichen Kurzerzählung eine Sonderstellung einnimmt. Überlegungen zur Datierung des Gedichts und zur Person des Dichters lassen N. schließlich zu dem Ergebnis kommen, daß der 'Meier Helmbrecht' erst um 1280 entstanden ist und daß wir bei Wernher doch eher an einen Fahrenden[110]) zu denken haben[111]).

Dem mittleren 15. Jahrhundert bereits gehört eine Erzählung vom Frauenzucht-Typus an, die kürzlich von G. Eis zum ersten Male herausgegeben wurde[111a]). Von den insgesamt 10 teils geistlichen, teils weltlichen Kleinerzählungen Jörg Zobels, die der cgm. 568 überliefert, wird damit nach hundert Jahren (Maßmann hat 1843 den 'Alexius' ediert) glücklich das zweite Stück zutage gefördert: ein

---

[107]) Siegfried Gutenbrunner, Zum Meier Helmbrecht. ZfdA 85, 1954/5, S. 64–66; Luise Berthold, Beobachtungen zum Meier Helmbrecht. GRM 34, 1953 = N. F. 3, S. 242–244; Leopold Schmidt, Zur Erdkommunion im Meier Helmbrecht. GRM 35, 1954 = N. F. 4, S. 150–152; Leonard Forster, Gotelint and the Constables. Mod. Lang. Rev. 43, 1948, S. 410f.; George Nordmeyer, The Judge in the 'Meier Helmbrecht'. Mod. Lang. Notes 63, 1948, S. 95–104; Ders., Helmbrecht's Souvenirs. Mod. Lang. Quart. 8, 1947, S. 211–216; Erika A. Wirtz, Meier Helmbrecht's Cap. Mod. Lang. Rev. 49, 1954, S. 442–450; dies., »Menen« in 'Meier Helmbrecht'. Mod. Lang. Rev. 47, 1952, S. 55f.

[108]) PMLA 67, 1952, S. 259–287.

[109]) Friedrich Neumann, 'Meier Helmbrecht'. Wirk. Wort 2, 1951/2, S. 196–206.

[110]) Diese letzte Meinung vertritt mit anderen Gründen auch S. Gutenbrunner, a. a. O.

[111]) Als Kuriosum sei noch der Beitrag zur Wirkungsgeschichte des 'Meier Helmbrecht' erwähnt, den ein französischer Germanist auf Grund einer ikonographisch problematischen Interpretation zweier Skulpturen einer Elsäßer Dorfkirche liefern zu können glaubt (H. Walter, Contribution à l'étude de la diffusion de 'Helmbrecht le Fermier'. Etudes germ. 9, 1954, S. 155–159.

[111a]) Gerhard Eis, Jörg Zobels 'Zähmung des Widerspenstigen'. JEGPhil 54, 1955, S. 362–369.

bezeichnendes Beispiel für den traurigen Erschließungszustand unserer spätmittelalterlichen Literatur.

Im Felde der geistlichen Epik, dem wir uns im folgenden zuwenden, ist ohne Zweifel die bedeutsamste Edition die Könemann-Ausgabe L. Wolffs[112]), die, schon seit geraumer Zeit druckfertig, infolge widriger Umstände erst 1953 erscheinen konnte. Die neue Ausgabe vereinigt erstmalig alle überlieferten Werke des späteren Goslarer Canonicus in einem Bande, wobei der 'Wurzgarten' sowie die erst in neuerer Zeit für Könemann beanspruchten[113]) Fragmente der Reimbibel überhaupt das erstemal im Druck erscheinen. Dem Text voran gehen eine Darstellung der Überlieferungsgeschichte der einzelnen Werke (besonders interessant die drei Redaktionen des 'Kaland'!), die übliche Handschriftenbeschreibung und ausführliche Anmerkungen zur Quellenbenutzung Könemanns. Der zweite Teil der Einleitung bringt eine eingehende Untersuchung der Könemannschen Sprachform[114]) (die gründlichste seit Roethe[115])), ein bei der Mischsprache des Originals, den verschiedenen Einfärbungstendenzen der Handschriften und der z. T. schlechten Überlieferung recht schwieriges Unternehmen, und schließlich einen Abschnitt über 'Die literarische Stellung der Dichtungen' (besonders in ihrer formalen und gehaltlichen Beziehung zur höfischen Literatur), den man sich ausführlicher gewünscht hätte, als dies offenbar im Rahmen der Einleitung möglich war.

Der Text erscheint als ein (nur soweit es die Lesbarkeit und z. T. der Rhythmus erforderten) verbesserter und ergänzter Handschriftenabdruck (der Apparat gibt über die Eingriffe des Hrsg. sowie über Lesungen der Parallelüberlieferung Auskunft), der bei der relativ guten Überlieferung der Reimbibel und des 'Kaland' (nach der Eilenstedter Handschrift) auch in der Sprachform dem Original einigermaßen nahekommen dürfte; beim 'Wurzgarten' hat der Hrsg. den (gereinigten) Wortlaut des einzigen Textzeugen, einer niederdeutschen Bearbeitung des 15. Jahrhunderts, wiedergegeben. Dies ist gewiß eine Notlösung, die aber für uns dadurch Interesse gewinnt, daß sie einen Einblick in gewisse puristische Sprachbestrebungen des 15. Jahrhunderts im niederdeutschen Raum gewährt. – Dreißig Seiten Anmerkungen sowie ein leider recht knappes Wortverzeichnis vervollständigen diese wichtige Ausgabe, die sich den früheren Arbeiten W.s zur mittelniederdeutschen Philologie würdig zur Seite stellt.

Eine weitere sehr verdienstvolle Edition ist die neue Textausgabe des Marienlebens Walthers von Rheinau durch die finnische Germanistin E. Perjus[116]). Die Hrsg. hat vor Jahren in einer noch ungedruckten Dissertation die Sprache der Handschriften untersucht und daraus, wie durch vergleichende Heranziehung von anderen Aargauer Sprachdenkmälern (besonders Urkunden), den Sprachgebrauch Walthers von Rheinau mit einiger Sicherheit erschlossen. Auf diesen Studien baut

---

[112]) Die Dichtungen Könemanns. Kaland, Wurzgarten, Reimbibel. Hrsg. von Ludwig Wolff. Neumünster 1953 (= Niederdeutsche Denkmäler, hrsg. vom Verein für niederdeutsche Sprachforschung, Bd. 8).

[113]) Ludwig Wolff, Die gereimte Historienbibel vom Pfaffen Könemann. ZfdA 71, 1934, S. 103–106.

[114]) Dieser Teil wird ausführlich besprochen von E. Rooth, AfdA 68, 1955/6, S. 78–81. Weitere Besprechungen: G. Eis, GRM 36, 1955 = N. F. 5, S. 265–267; C. F. Bayerschmidt, JEGPh 53, 1954, S. 623 f.; G. Cordes, Nd. Jb. 78, 1955, S. 153–155; K. Bischoff, ZfMundartforschung 24, 1956, S. 248–250.

[115]) Gustav Roethe, Die Reimvorreden des Sachsenspiegels. Abhandl. d. Kgl. Gesellschaft d. Wiss. zu Göttingen, phil.-hist. Kl. N. F. II, 8; Berlin 1899.

[116]) Edit Perjus, Das Marienleben Walthers von Rheinau. 2. verm. Aufl. Åbo 1949 (Acta Acad. Aboensis. Human. 17, 1). – Besprechungen: W. Wolf, AfdA 64, 1948/50, S. 112 bis 116; H. F. Rosenfeld, DLZ 71, 1950, Sp. 175–178.

die Ausgabe weiter. Die Einleitung berichtet in aller Kürze über die Handschriften, über Entstehungszeit und Heimat des Werkes sowie über Dichter und Vorlage.

Der Text erhebt den Anspruch, ein kritischer zu sein: er verwertet die gesamte (hier freilich sehr schmale) Überlieferung, er versucht (entgegen der bläßlichen Normalisierung Kellers), die originale Sprachform des Dichters (ein gewisses Maß von subjektiven Entscheidungen ist dabei natürlich unvermeidbar) wiederzugeben. W. Wolf hat vom Standpunkt des strengen Textkritikers gegen den von P. hergestellten Text Einwände erhoben (a.a.O.), die sich besonders auf die ungenügende Berücksichtigung rhythmischer Erfordernisse beziehen. Ich hätte mir vor allem kursiven Satz für alle gegen die Haupthandschrift geänderten Stellen gewünscht. Methodisch interessant ist, wie in der vorliegenden Ausgabe die lateinische Quelle (eine aus jüngerer Überlieferung zu erschließende Redaktion der *Vita rhythmica*) für die Textherstellung herangezogen wird. – Nicht ohne Neid sehen wir hier, wie in Finnland dank der vorbildlichen Unterstützung staatlicher und privater Stellen wissenschaftliche Arbeiten in Angriff genommen werden können, die bei uns in Deutschland schwerlich ihren Verleger finden würden[116a]).

In den Zusammenhang der geistlichen Epik gehört seinem inneren Schwergewicht nach auch die neue Darstellung der Deutschordensliteratur durch K. Helm und W. Ziesemer[117]). Dieses allseitig freudig begrüßte Buch[118]) kommt einem dringenden Bedürfnis entgegen, zumal ja Ziesemers Abhandlung von 1928[119]) längst nicht mehr greifbar ist, Ehrismanns Darstellung durch lakonische Kürze enttäuscht und die heterogenen Einzelbeiträge im Verfasserlexikon sich nur mühsam zu einem Gesamtbild vereinen lassen.

Hier ist als Gemeinschaftsarbeit – ein nicht eben häufiger Fall in der Geschichte unserer Wissenschaft – zweier der besten Kenner der Literatur des deutschen Ritterordens ein Werk entstanden, das eine ganze Reihe von Vorzügen in sich vereinigt: wissenschaftliche Zuverlässigkeit bei flüssiger, anschaulicher Darstellung (ausführliche Zitate) und klarem Aufbau, gründliches Eingehen auf Einzelprobleme (mit reichen Literaturangaben) ohne Verzicht auf die Nachzeichnung der großen Linien (besonders willkommen: die historische und kulturgeschichtliche Einleitung). Die Tendenz, sich auf das wissenschaftlich Gesicherte zu beschränken, und das vorsichtige Abwägen bei wissenschaftlichen Kontroversen verleihen dem Werk den Charakter eines Handbuchs, dem man sich gern anvertraut. (Als Nachschlagewerk ist es leider recht unbequem: es hat kein Register). Man muß sich allerdings davor hüten, H.s und Z.s Gesamtdarstellung als das abschließende Wort der Literaturgeschichtsschreibung zum Thema Deutschordensliteratur zu betrachten (eher als »Bericht zur gegenwärtigen Lage«). Wie erst kürzlich in Finnland angestellte Forschungen wieder bewiesen haben[120]), ist hier – sei es durch

---

[116a]) Zu einem früheren Marienleben neuerdings noch: Arral L. Streadbeck, Juridical Redemption and the Grazer Marienleben. Germ. Rev. 31, 1956, S. 83–87; Textabdruck eines Marienklagebruchstücks: R. H. W. Müller, Fragment einer Marienklage in Nordhausen. Nd. Jb. 79, 1956, S. 41–44.

[117]) Karl Helm und Walther Ziesemer, Die Literatur des Deutschen Ritterordens. Gießen 1951 (= Gießener Beiträge zur deutschen Philologie Nr. 94).

[118]) Vgl. die Besprechungen von L. Wolff, AfdA 56, 1950/1, S. 149–152; G. Eis, ZfdPh 73, 1954, S. 120–122; F. R. Schröder, GRM 33, 1951/2 = N. F. 2, S. 235; F. Maurer, Arch. 189/104, 1953, S. 46; E. A. Philippson, JEGPh 51, 1952, S. 406f.

[119]) Die Literatur des deutschen Ordens in Preußen. Breslau 1928. Auf dieser Darstellung und auf K. Helms Aufsatz 'Die Literatur des deutschen Ordens im Mittelalter' (ZfdU 30, 1916, S. 289–305, 363–370, 430–437) basiert im wesentlichen das neue Buch.

[120]) Vgl. die unten genannten Forschungen von E. Valli.

Beseitigung alter Fehlurteile, sei es durch Erhellung neuerdings ins Gesichtsfeld gerückter Probleme – noch unendlich viel zu tun. In Anbetracht der vielfach noch offenen Forschungssituation hätte man sich gewünscht, daß die Verf. aus dem reichen Schatz ihrer Kenntnisse noch öfter auf ungeklärte Fragen verwiesen hätten.

Auf eine Diskussion des Begriffes Deutschordensdichtung lassen sich H. und Z. leider nicht ein. Sie subsumieren darunter stillschweigend: 1. Literatur, die im Kolonialgebiet des Ordens entstanden ist (von Ordensmitgliedern: Thilo von Kulm, Claus Cranc; von Außenstehenden: Schachbuch des Pfarrers zu dem Hechte); 2. Literatur, die von Angehörigen des Ritterordens (außerhalb des Kolonialgebiets) geschrieben ist (Hugos von Langenstein 'Martina'); 3. Literatur, die in Handschriften aus Ordensbesitz überliefert ist ('Judith', 'Hester'); 4. Literatur, die von Außenstehenden für den Orden (bzw. für einzelne Ordensangehörige) geschrieben ist (Bruder Philipps Marienleben)[121].

Man kann natürlich, wenn man will, diese Literaturdenkmäler verschiedenster Provenienz, die in irgendeiner Beziehung zum Orden stehen, unter »Literatur des deutschen Ritterordens« zusammenfassen, aber sie als literarische Gruppe zu werten (S. 40), entbehrt m. E. der historischen Begründung. Eine Gruppe wird uns im allgemeinen erst dort greifbar, wo wir den Schaffens- und Verbrauchsvorgang im gleichen Bereich beobachten können. Das ist der Fall bei der Literatur des eigentlichen Ordenslandes, wo wir nicht wenige Zeugnisse für ein kräftig entwickeltes literarisches Leben haben. Hier ist eine durch die Wechselwirkung von obrigkeitlichem Auftrag, literarischer Beeinflussung und gelenktem Publikumsinteresse (Tischlesungen) bedingte literarische Gruppenbildung deutlich erkennbar. Daß es auch bei inländischen Ordensniederlassungen eine gewisse Gruppenbildung gab, auch daß diese mit der Ordenslandgruppe in gewissen literarischen Beziehungen standen, ist anzunehmen (eine genaue Untersuchung wäre notwendig). Doch genügt die Tatsache einer gemeinsamen Beschränkung auf bestimmte Gattungen noch nicht, binnenländische und koloniale Ordensliteratur als eine Gruppe zu sehen (ganz zu schweigen von Werken, die überhaupt nur in ganz loser Beziehung zum Orden stehen). Mir scheint, um nur ein Beispiel zu nennen, daß die Martinalegende (deren Verfasser, Hugo von Langenstein, ein Deutschordensbruder war) historisch richtiger im Zusammenhang oberrheinischer Legendendichtung als in dem der Ordensliteratur zu sehen ist. Daß in der Ausweitung des Begriffes Deutschordensdichtung eine gewisse Gefahr liegt, ist nicht von der Hand zu weisen. Wenn in H.s und Z.s Buch eine Reihe von Werken ausgesprochen und unausgesprochen ohne ausreichende historische Berechtigung als literarische Gruppe dargestellt wird, so entsteht (bei aller Vorsicht in den Formulierungen) ein falscher Eindruck von den literarischen Verhältnissen. Es scheint überhaupt, daß die Erkenntnis einer einseitigen Ausrichtung der literarischen Interessen im Ordensland[122] dazu verführt hat, alles, was innerhalb der doch recht weiträumigen geistlichen Genera (Bibelepik und Legende) in Deutschland zu der entsprechenden Zeit entstanden ist, beim Auffinden weiterer (oft keineswegs übermäßig beweiskräftiger) »Indizien« der Ordensliteratur zuzuweisen. Es schiene mir daher höchst verdienstlich, wenn der Umkreis der wirklich der Deutschordensliteratur zuzu-

[121]) 'Passional' und 'Väterbuch' lassen sich in keine dieser Gruppen einordnen; ihre Zuweisung zur Ordensliteratur erfolgt meist mittels eines recht verwickelten Indizienbeweises; vgl. Helm-Ziesemer a.a.O. S. 64–68.

[122]) Ordensgeschichte und Heilsgeschichte im weiteren Sinn: Bibelepik, Legende, wozu noch ein weniger kennzeichnendes, da bis zu einem gewissen Grade überall vorhandenes Gebrauchsschrifttum kommt (eine Reihe Nachträge hat G. Eis a.a.O. geliefert).

weisenden Literaturwerke noch einmal mit aller Behutsamkeit in neuem Abwägen der Argumente überprüft werden würde.

Außer den beiden Altmeistern ist in den letzten Jahren nur noch ein jüngerer finnischer Germanist mit Arbeiten aus dem Gebiet der Deutschordensliteratur hervorgetreten [123]). E. Vallis erste Bemühungen galten Claus Cranc, dessen Übersetzungstechnik er in zwei zusammengehörigen Akademieabhandlungen [124]) von der Wortwahl und von gut ausgewählten Syntaktika aus untersucht. Nach gründlichen und materialreichen Darlegungen – hervorzuheben ist das interessante lateinisch-deutsche Wortverzeichnis, das den erstaunlichen Synonymaschatz Crancs erschließt – kann V. die Ansicht bisheriger Forschung bestätigen und ergänzen: Cranc ist einer der besten Bibelübersetzer des Mittelalters, seine Prosa hält sich frei von Beeinflussungen durch die lateinische Grammatik und enthüllt eine erstaunliche sprachliche Meisterschaft mit starker persönlicher Note. – V. handhabt die streng grammatische Methode seiner Untersuchung in vorbildlicher Weise; ihre Erkenntnismöglichkeiten sind aber auf die Erhellung der (mehr oder weniger handwerklichen) Technik beschränkt; es wäre schön gewesen, wenn wir auch etwas von der Übersetzungskunst und dem Übersetzungsgeist erfahren hätten.

Im engen Zusammenhang mit dieser Arbeit steht eine weitere Untersuchung V.s, die der Verfasserfrage der Königsberger Apostelgeschichte gilt [125]). Daß die Prosaübersetzung der Apostelgeschichte ebenfalls von Claus Cranc, dem Übersetzer der Propheten, stamme, hat vor Jahren Ziesemer in der Einleitung zu seiner Ausgabe [126]) vor allem auf Grund der Tatsache, daß beide Werke in derselben Handschrift überliefert sind, vermutet. Für diese Vermutung sprechen außerdem eine Reihe von auffälligen Ähnlichkeiten im Sprachgebrauch. V. gelingt der methodisch bemerkenswerte und im ganzen überzeugend (mit geschickter Auswahl des Beweismaterials) geführte Nachweis, daß die Annahme einer Verfasseridentität nicht gerechtfertigt ist, weil die sprachlichen Gemeinsamkeiten ganz allgemeiner Art sind und ihnen tiefgreifende Unterschiede des Sprachgebrauchs gegenüberstehen. Damit ist die Verfasserfrage der Apostelgeschichte wieder ganz offen, und es scheint nach allem sehr fraglich, ob sich ihr Autor je wird ermitteln lassen.

Die Festschrift für W. Stammler bietet zwei kurze Beiträge zur deutschsprachigen Legendenliteratur. G. Eis [127]), dessen Forschungen zur Katharinenlegende (darunter eine Reihe von Texten, die für die DTM vorbereitet worden

[123]) An verschiedenen Stellen wurden außerdem neu aufgefundene Hesler-Bruchstücke veröffentlicht: Karl Helm, Ein neues Heslerbruchstück. Beitr. 69, 1947, S. 463 f.; Gerhard Eis, Ein neues Fragment aus Heslers Apokalypse. Mod. Lang. Notes 67, 1952, S. 361–368; ders., Zur Überlieferung von Wolframs Willehalm und Heslers Evangelium Nicodemi. ZfdPh 73, 1954, S. 103–110. – Eine quellenkritische Bemerkung zum 'Väterbuch' steuert Leo M. Kaiser, Mod. Lang. Notes 68, 1953, S. 473 f. ('Das Väterbuch' and the 'Legenda Aurea') bei.

[124]) Erkki Valli, Die Übersetzungstechnik des Claus Cranc. (Diss. Helsinki) Helsinki 1946 (= Annales Acad. Scient. Fennicae, 59); ders., Beiträge zu Claus Crancs Übersetzungstechnik und zu seiner Sprache. Helsinki 1947 (= Annales Acad. Scient. Fennicae, B, 60, 3). In einer weiteren Studie hat V. die Selbständigkeit Claus Crancs in der Benutzung des Bibelkommentars des Nicolaus von Lyra an guten Beispielen nachgewiesen (Das Verhältnis von Claus Cranc zu Nicolaus von Lyra. Neuphilol. Mitteil. 53, 1952, S. 331–338).

[125]) Erkki Valli, Zur Verfasserfrage der Königsberger Apostelgeschichte. Helsinki 1947 (= Annales Acad. Scient. Fennicae, B, 61, 1). – Besprechung: J. R. Wilke, Mod. Lang. Rev. 46, 1951, S. 307.

[126]) Halle 1927 (= Altdeutsche Textbibl. 24).

[127]) Gerhard Eis, Lûpold von Wiltingen. Eine Studie zum Wunderanhang der Katharinenlegende. In: Festschr. für W. Stammler zu seinem 65. Geburtstag. Bielefeld 1953. S. 78–91; die jüngste Untersuchung des Verf. gilt einem Legendar des 15. Jahrhunderts: Kritik der Bezeichnung »Wenzelpassional«. ZfdPh 75, 1956, S. 274–278.

waren) leider in den Wirren des Jahres 1945 im Manuskript verloren gingen, gelingt es in einer kleinen Studie zu einer Wundergeschichte aus dem sogenannten Wunderanhang der Katharinenlegende (mit Textabdrucken), die historischen Umstände ihrer Entstehung sowie die Wege ihrer Verbreitung in allen Einzelheiten nachzuweisen. – J. Dünningers [128]) Aufsatz beschäftigt sich mit der Entstehungslegende der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen. Einem Abdruck des Textes folgen kundige Bemerkungen über seine literarische und bildliche Überlieferung sowie eine Interpretation der Motive und frömmigkeitsgeschichtlichen Funktion.

Ein interessantes Stückchen geistlicher Kleindichtung veröffentlicht I. Schmale-Ott aus einer Pommersfelder Handschrift [129]). Das Gedicht in vierzehn paarweise gereimten sechszeiligen Strophen – die Hrsg. setzt es in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts – gehört in den Zusammenhang der weit verbreiteten Fünfzehn-Zeichen-Dichtungen [130]), von denen sich in Handschriften noch manche weitere Beispiele auffinden lassen dürften, wie ja überhaupt von der geistlichen Kleinepik erst der kleinste Teil im Druck zugänglich ist [131]).

Das zur geistlichen Kleinepik Bemerkte gilt auch für die späte Lieddichtung: hier ist ebenfalls die handschriftliche Überlieferung z. T. noch höchst unzureichend ausgeschöpft, und nur ganz vereinzelt zeigen sich Bemühungen, neues Material zu erschließen [132]). Aber auch von den wenigen bereits früher edierten späten

---

[128]) Josef Dünninger, Die Wallfahrtslegende von Vierzehnheiligen. Ebda. S. 192–205.

[129]) Irene Schmale-Ott, Die fünfzehn Zeichen vor dem Weltuntergang. ZfdA 85, 1954/5, S. 229–234.

[130]) Vgl. G. Nölle, Die Legende von den fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht. Beitr. 6, 1879, S. 413–476. – Ein Fünfzehn-Zeichen-Gedicht aus dem Ende des 12. Jahrhunderts hat neuerdings H. Eggers herausgegeben und untersucht (Beitr. 74, 1952, S. 355–409).

[131]) Zwei Zufallsfunde – handschriftliche Eintragungen in frühe Inkunabeln – hat Carl Selmer herausgegeben: ein 26strophiges Gedicht aus dem Bereich der weitverbreiteten spätmittelalterlichen Todes-Literatur (The Poem Von dem tod vnd sterben deß menschen, An unpublished MHG Planctus. JEGPh 47, 1948, S. 230–236) und das Bruchstück einer auch noch anderweitig überlieferten Morallehre (An unpublished late MHG poem of the Chicago Newberry Library and MS. H of the Liederbuch der Klara Hätzlerin. JEGPh 43, 1944, S. 170–172), die er in einer späteren Veröffentlichung (The Anonymous Late-MHG Poem Ain gemaine lere and the Benedictine Rule. JEGPh 46, 1947, S. 28–37) als freie Übersetzung des vierten Kapitels der Benediktiner Regel erweist. – Über Motive und Aufbau eines größeren (6529 Verse), noch ungedruckten allegorischen Lehrgedichts mystischer Prägung aus dem 15. Jahrhundert berichtet Annemarie Klecker, Das Büchlein von der geistleichen Gemahelschaft in Cod. 295 des Wiener Schottenstiftes. In: Festschr. für D. Kralik. Horn 1954. S. 193–203. – Eine spätüberlieferte Annenlegende ediert und untersucht Gerhard Eis (Der Jüngling von Doch. Eine altdeutsche Annenlegende aus Ungarn. In: Monumentum Bambergense. Festgabe für Benedikt Kraft. München 1955. S. 378 bis 394), ein niederdeutsches Zeugnis der Brandanlegende Carl Bayerschmidt und Carl Selmer (An unpublished Low German Version of the Navigatio Sancti Brandani. Germ. Rev. 30, 1955, S. 83–91) und ein geistliches Lehrgedicht im Memento-mori-Ton Hans Lothar Markschies (Ein unbekanntes Gedicht »Von der Werlde Ythelkeit« und sein Verfasser. (Tübinger) Beitr. 78, 1956, S. 302–310.

[132]) Eine neue Ausgabe der kleineren Gedichte Heinrichs von Mügeln durch Karl Stackmann ist im Manuskript abgeschlossen und hat im Sommer 1956 der philosophischen Fakultät der Universität Hamburg als Habilitationsschrift vorgelegen. Nach freundlicher Mitteilung des Hrsg. umfaßt das Manuskript neben ausführlichen Prolegomena den kritischen Text der im Göttinger Cod. Philos. 21 überlieferten Mügeln-Gedichte mit den Lesarten aller übrigen bekannten Handschriften (eine zweite Abteilung, die alle unechten Strophen bringen soll, besonders die der großen Sammelhandschriften, ist für später vorgesehen). Der Ausgabe zur Seite stellt sich eine geistes- und stilgeschichtliche Studie 'Eiens wâren meisters ticht. Heinrich von Mügeln als Spruchdichter. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität', auf die wir, nach dem, was St. aus diesem Gedankenkreis im 'Festgruß für Hans Pyritz zum 15. 9. 1955' (= Sonderheft des Euphorion 1955),

Liederdichtern sind Ausgaben heute kaum mehr greifbar. Auf besonderes Interesse dürfte daher die neue Gesamtausgabe der Lieder Oswalds von Wolkenstein stoßen, die z. Zt. von W. Salmen vorbereitet wird[133]).

Von Texten des frühen Meistersangs ist in den letzten Jahren nur eine kleinere stoffgeschichtlich orientierte Auswahl gedruckt worden[134]). Der Hrsg., wie frühere Veröffentlichungen beweisen, schon seit Jahren mit dieser Materie beschäftigt, unterzieht sich der interessanten aber schwierigen Arbeit, eine Reihe von Meisterliedern kosmologischen Inhalts vom 13. bis 15. Jahrhundert (der Titel 'Meistergesänge' ist dabei nicht im engen Sinne zu nehmen) herauszugeben und zu kommentieren. Ob bei den von Siebert z. T. kritisch hergestellten Texten in allen Einzelheiten das Richtige getroffen wurde, ist schwer zu entscheiden; der bleibende Wert dieser Arbeit scheint mir vor allem in den mit guter Sachkenntnis mittelalterlicher kosmologischer Anschauungen zusammengestellten Sacherklärungen zu liegen, die dem weniger vorgebildeten Leser diese Gedichte überhaupt erst erschließen. Das Wörterverzeichnis darf als wichtiger Nachtrag zu unseren auch im Hinblick auf astronomische Termini recht unvollständigen mittelhochdeutschen Wörterbüchern gelten.

Die Neuausgabe eines späten Meistersingers soll hier – obwohl bereits aus unserem Berichtszeitraum hinausführend – wenigstens kurz genannt werden[135]). Als Textgrundlage für ihre Untersuchung der Sprache[136]) Peter Probsts druckt C. Grönlund die Lieder und Sprüche des Nürnberger Meistersingers nach der (autographen?) Haupthandschrift buchstabengetreu ab und macht sie damit zum erstenmal bequem zugänglich. Über die literarhistorische Einordnung Probsts ist übrigens noch wenig bekannt (was G. in der Einleitung mitteilt, stammt fast alles aus zweiter Hand); hier bleibt für künftige Forschung noch ein weites Feld, wie ja überhaupt über die Spätblüte des Meistersangs im 16. Jahrhundert noch lange nicht das letzte Wort gesprochen ist[137]).

S. 21–26 ('Rhetoricae artis practica fontalisque medulla. Zu r Theorie und Praxis des Blümens bei Heinrich von Mügeln') mitgeteilt hat, mit Recht gespannt sein dürfen. Hoffentlich wird sich der Druck dieser für die Literaturgeschichte des 14. Jahrhunderts so wichtigen Arbeiten recht bald ermöglichen lassen.

[133]) Ich entnehme diese Nachricht einem Aufsatz des Freiburger Musikhistorikers (Werdegang und Lebensfülle des Oswald von Wolkenstein. Musica disciplina 7, 1953, S. 147–173), in dem u. a. eine neue relative Chronologie der Lieder mit musikwissenschaftlichen Kriterien – methodisch an S.s Studie zum Lochamer Liederbuch (Leipzig 1951) anknüpfend – versucht wird. – Das Buch von Conrad H. Lester (Zur literarischen Bedeutung Oswalds von Wolkenstein. Wien 1949) ist ohne wissenschaftliche Bedeutung (vgl. auch die Besprechung von F. Maurer, Arch. 189/104, 1953, S. 223 f.).

[134]) Johannes Siebert, Meistergesänge astronomischen Inhalts. ZfdA 83, 1951/2, I S. 181–235, II S. 288–320.

[135]) Constance Grönlund, Studien zu Peter Probst, dem Nürnberger Dramatiker und Meistersinger, mit einer Neuherausgabe des Textes der Lieder und Sprüche. Lund 1945 (= Lunder germanist. Forschungen 17). – Besprechung: A. Taylor, JEGPh 46, 1947, S. 215 f.

[136]) Eine gründlich gearbeitete Sammlung von Beobachtungen zur Lautlehre mit reichem Vergleichsmaterial aus anderen Sprachdenkmälern derselben Zeit und desselben Raumes, sowie (in Auswahl) gewisse Besonderheiten der Formenlehre, Syntax und Wortbildung; auch auf den Wortgebrauch wird (leider viel zu kurz) eingegangen.

[137]) So hat etwa H. Rosenfeld vor nicht langer Zeit einen dem Namen nach längst gut bekannten Meistersinger des frühen 16. Jahrhunderts neu »entdeckt« (Hellmut Rosenfeld, Der historische Meistersinger Sixt Beckmesser und der Meistergesang. Euph. 47, 1953, S. 271–280). Nach R. hat Sixt Beckmesser zwischen 1480 und 1530 in der Nürnberger Singschule, der er aber eigentlich nicht angehörte, seine Lieder vorgetragen, von denen sich eines (ein Neujahrsgedicht auf die Heilige Jungfrau) in einer Berliner Handschrift erhalten hat, das von R. zum ersten Male abgedruckt wird. Im übrigen sei besonders auf die

Mit einem größeren Beitrag zur Meistersangforschung[138]) ist in den letzten Jahren nur B. Nagel hervorgetreten[139]). Das Buch, aus langjährigen Studien erwachsen, bildet als Darstellung der »poetischen Technik, musikalischen Form und Sprachgestaltung« das »Kernstück« der 1949 der philosophischen Fakultät zu Heidelberg vorgelegten Habilitationsschrift N.s, die eine Wesensdeutung des Gesamtphänomens Meistersang zum Ziel hat. Auf die Drucklegung von Teil I »Stoffkreis und Weltbild« und Teil III »Umwelt und Raum« mußte infolge der vom Verlag geforderten Kürzung der Gesamtarbeit verzichtet werden, was nach Angaben des Verf. (S. 7) um so eher möglich war, als verschiedene Teile daraus bereits durch Einzelveröffentlichungen (zitiert S. 225) bekanntgeworden sind[140]).

Wer die Forschungslage kennt, muß N. für seinen Mut, mit dem er sich der schwierigen Aufgabe stellt, Bewunderung zollen; denn einmal liegt das geschichtliche Phänomen Meistersang, wo nicht überhaupt noch im Dunkeln, so doch kaum im ersten Dämmerlicht einer beginnenden Forschung, zum anderen ist, was Begriffe und Kategorien angeht, in der Stilforschung (und davon handeln weite Strecken bei N.) zur Zeit alles im Fluß. Auf Grund dieser schwierigen Forschungsbedingungen tragen N.s Untersuchungen den Charakter eines Experiments; das macht methodische Irrwege in Einzelheiten verständlich, entschuldigt aber kaum die anfechtbare Grundkonzeption des Buches.

Willkommen sind bei dem bekannten Mangel an Darstellungen der meistersingerischen Technik im weitesten Sinne natürlich das reiche von N. dargebotene Material sowie die rein deskriptiven Teile seines Buches (wenn man auch wohl die Aussagekraft der oft sehr späten theoretischen Zeugnisse für den frühen Meistersang kaum so positiv bewerten wird wie N.). Ernsthafte Bedenken aber melden sich gegen N.s methodisches Vorgehen bei der Ausdeutung dieses Materials (übrigens auch gegen die gesuchte Terminologie: »schwellender Darstellungsstil, einzelsüchtige Darstellungsweise, unbewußt-drangvolle Sprachprägung« u. a.). Das unverkennbare Streben N.s nach harmonisierender Zusammenschau der Einzelphänomene lenkt ihn ab vom Wege behutsamen Abstrahierens und führt immer wieder in eine gewaltsame Konstruktion geistiger Ordnungsprinzipien, die aber der geschichtlichen Vielfalt in keiner Weise gerecht wird. Das Ziel des Verf. lag von vornherein fest: der Meistersang war »als überindividuelle Einheit und Ganzheit zu erhellen« (S. 203). Auf dieses Ziel hin sind Methode und Blickrichtung abgestellt. Sollte aber der Meistersang – alle traditionalistischen Tendenzen zugegeben – im Ablauf von drei Jahrhunderten und getragen von Dutzenden von Einzelpersönlichkeiten »nach Form und Gehalt« immer einen »gleichartigen Typus« (S. 203) verkörpert haben? Das klingt schlechterdings unglaublich. Der methodische Fehler N.s liegt darin, daß seine Fragestellung zu einseitig auf das stagnierende Typische abgestellt ist; wäre sie individuell und geschichtlich differenziert

---

zahlreichen Arbeiten von C. H. Bell (in den USA) zum Meistergesang des 16. Jahrhunderts hingewiesen, auf die aber im Rahmen dieses Berichts nicht eingegangen werden kann.

[138]) Der Aufsatz von V. Isabel Jones, Meistersang: A Study in Tradition and Form. Germ. Life and Letters 3, 1949/50, S. 185–193 hat kaum wissenschaftlichen Charakter.

[139]) Bert Nagel, Der deutsche Meistersang. Poetische Technik, musikalische Form und Sprachgestaltung der Meistersinger. Heidelberg 1952. – K. Stackmann hat dem Buch eine sehr gründliche, vielleicht manchmal zu streng urteilende Besprechung gewidmet (Euph. 48, 1954, S. 104–111), auf die hier besonders hingewiesen sei. Vgl. außerdem die Besprechung von F. Maurer, Arch. 190/105, 1954, S. 91.

[140]) Die Schlußbetrachtung (S. 195–220) des vorliegenden Buches scheint sich aber auf die gesamte Arbeit zu beziehen.

worden, hätte sich, wenigstens in gewissen Grenzen, individuelle Ausprägung und historische Bewegung nachweisen lassen.

N.s Buch hat seine unbestreitbaren Verdienste, die hier keineswegs geschmälert werden sollen. Es ist und bleibt eine anerkennenswerte Leistung, wenn man es nur richtig als einen ersten Vorstoß in unbekanntes Neuland und nicht als abschließende Gesamtdarstellung (woran der Ton apodiktischer Sicherheit allerdings manchmal erinnert) sieht. Die Germanistik wird immer wieder darauf zurückgreifen müssen.

Im Gegensatz zu dem esoterisch gehüteten und schmal überlieferten Meistersang ist die Tradition des spätmittelalterlichen volkstümlichen Liedes sehr breit und trotz einer Reihe von Textveröffentlichungen noch längst nicht voll erschlossen. Dem Forscher gelingen immer wieder schöne Funde wie der des Wienhäuser Liederbuchs (um 1470), das bereits 1934 in einem niedersächsischen Zisterzienser-Nonnenkloster entdeckt wurde, aber jetzt erst veröffentlicht werden konnte[141]). P. Alpers hat den Text[142]) der Handschrift im Wortlaut (aber mit einzelnen Besserungen) wiedergegeben und zu jedem Lied eine Reihe wertvoller Anmerkungen beigesteuert. Die 59 überlieferten, teils lateinischen, teils niederdeutschen, teils lateinisch-niederdeutsch gemischten Lieder waren bisher nur zum kleinen Teil aus anderen Liederbüchern bekannt. Die meisten Texte tragen den Charakter des geistlichen Gesellschaftslieds (fast durchweg vom Geist populärer Mystik erfüllt), doch finden sich auch einige weltliche darunter, von denen das lateinisch-deutsche Eselied (Nr. 18) sowie das balladeske vom Landgrafen Ludwig[143]) (Nr. 42) besondere Beachtung verdienen. – Die Bedeutung des Wienhäuser Liederbuchs – des nunmehr ältesten niederdeutschen, das wir kennen – für die Forschung ist nicht hoch genug einzuschätzen. Literaturgeschichte, Musikgeschichte und Mundartenkunde werden aus den neuen Texten gleichermaßen wichtige Erkenntnisse gewinnen können.

Wie weitverzweigt die Spuren solcher geistlicher Gesellschaftslieder sein können (und zugleich mit wie großer Verbreitung wir in dieser Gattung immer rechnen müssen), zeigt W. Schmidt an einem interessanten Beispiel[144]). Seine Untersuchung der Überlieferung (mit einer Reihe von Textabdrucken) gibt zugleich grundsätzlichen Aufschluß über den Gebrauchsraum geistlicher Gesellschaftslieder: alle Handschriften und Drucke dieses Liedes führen in irgendeiner Weise auf klösterliche oder Klöstern nahestehende, laikale Gemeinschaften. Damit gewinnt die Ansicht, die das religiöse Lied des späten Mittelalters auf dem Boden der Kloster- und Laienkongregationen gewachsen glaubt, eine neue Stütze.

Zum Abschluß unseres Berichts noch ein Blick auf die kleine Auswahl aus Texten des 14. Jahrhunderts, die S. Singer in den letzten Jahren seines Lebens für einen größeren Leserkreis zusammengestellt hat[145]). Das schmale Bändchen, das in seiner geschickten Auswahl einen ausgezeichneten Begriff von der Spannweite

---

[141]) Paul Alpers, Das Wienhäuser Liederbuch. Nd. Jb. 69/70, 1948, S. 1–40.

[142]) Über fünfzehn überlieferte Melodien handelt Heinrich Sievers, Die Melodien des Wienhäuser Liederbuchs. Nd. Jb. 69/70, 1948, S. 41–46.

[143]) Ludwig Wolff (Zur Ballade vom Landgrafen Ludwig und der heiligen Elisabeth. Nd. Jb. 69/70, 1948, S. 47–55) unternimmt es zu zeigen, daß die Ludwigsballade ganz auf historischem Boden steht und daß mit der Entstehung der Urform bereits im 13. Jahrhundert im Zusammenhang mit der schon früh einsetzenden Elisabeth-Verehrung zu rechnen ist.

[144]) Wieland Schmidt, »Ach Zeit, ach Zeit, ach edle Zeit!« Zur Interpretation eines Inkunabeltextes. ZfdPh 74, 1955, S. 51–68.

[145]) Mittelhochdeutsches Lesebuch. Texte des 14. Jahrhunderts. Hrsg. von Samuel Singer. Bern 1945. – Besprechung: F. Maurer, Arch. 187/102, 1950, S. 117.

spätmittelalterlicher deutscher Literatur gibt, will gerade unter den jungen Lesern für eine stärkere Beschäftigung mit jener Periode werben, die im allgemeinen literarischen Bewußtsein leider auch heute noch als leerer, ja toter Literaturraum gilt. Man möchte wünschen, daß solche goldenen Brücken zu den sonst oft schwer zugänglichen Texten zum Anlaß genommen würden, das späte Mittelalter wieder mehr auch in praktischen Hochschulübungen zu berücksichtigen.

Manches ist in den zwölf Jahren germanistischer Forschung, die wir überblickt haben, zur Erhellung der deutschen Literatur des ausgehenden Mittelalters geleistet worden, wenig freilich im Vergleich zu dem, was noch der wissenschaftlichen Bewältigung harrt. Das späte Mittelalter ist, was noch lange nicht genügend erkannt ist, mehr noch als eine Literatur schaffende eine Literatur verbrauchende Epoche. Es wird eine der lohnendsten Aufgaben der nächsten Jahre sein, neben dem individuellen Prozeß der Literaturschöpfung dem kollektiven des Literaturverbrauchs nachzuspüren. Von hier aus werden dann auch methodische Einsichten der Spätmittelalterforschung für frühere Jahrhunderte nutzbar gemacht werden können.

Korrekturnote: In der Reihe 'Texte des späten Mittelalters', die die leider allzu schmale Basis unserer wenigen wissenschaftlichen Textreihen in dankenswerter Weise verbreitert, erschienen Anfang 1957 zwei Hefte, die – noch von A. Schirokauer geplant und vorbereitet – in den Zusammenhang seiner Bemühungen um die Schaffung von gattungsgeschichtlich geordneten Textauswahlen gehören (vgl. Anm. 95). Das eine Bändchen (Höfische Tischzuchten. Nach den Vorarbeiten Arno Schirokauers hrsg. von Thomas Perry Thornton. Berlin 1957 = Texte des späten Mittelalters, H. 4) bietet zehn »höfische« Tischzuchten (die Mehrzahl der von P. Merker, Reallex. Bd. 3, S. 370–372 aufgeführten) von der Disciplina clericalis bis zum Hätzlerin-Liederbuch, das andere (Grobianische Tischzuchten. Nach den Vorarbeiten A. Sch.s hrsg. von Th. P. Thornton. Berlin 1957 = Texte d. sp. Mittelalters, H. 5) weitere zwölf Stücke, zumeist aus dem 16. Jahrhundert und teilweise als ironisch-parodistische Umkehrungen zu verstehen. Damit sind die wichtigsten Texte dieser kulturgeschichtlich so interessanten Gattung nach langen Jahren (vgl. M. Geyers Altenburger Schulprogramm, 1882) wieder besser zugänglich geworden.

Ebenfalls während der Korrektur wurde eine wichtige Untersuchung zur 'Minneburg' (vgl. S. 325) veröffentlicht (Hermann Kreisselmeier, Der Sturm der Minne auf die Burg. Beiträge zur Interpretation der mhd. Allegorie 'Die Minneburg'. Diss. München 1956; als Buch erschienen: Meisenheim am Glan 1957). Ausgehend von einer neuen Diskussion des Allegorie-Begriffs (im Zusammenhang mit den Forschungen von C. S. Lewis, The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition. Oxford 1936) gelten die Bemühungen des Verf. vor allem dem 4. Kapitel. In eindringlicher Interpretation gelingt es hier, Einsichten zu gewinnen, die Ehrismanns z. T. recht schroffe (Ab-)Wertungen fragwürdig machen und grundsätzliche neue Ansatzpunkte für die noch ausstehende Gesamtdeutung des Werks, ja vielleicht für die der mittelalterlichen Minneallegorie überhaupt darstellen. Zwei Anhänge, von denen vor allem der zweite mit über Pyritz hinausführenden Vorschlägen zur Textinterpretation und Textgestaltung Beachtung verdient, beschließen diese erfreuliche Arbeit auf dem im ganzen noch recht ungenügend durchforschten Gebiet.

ANHANG

Verzeichnis der in den Jahren 1945–1955 erschienenen maschinenschriftlichen Dissertationen zur Dichtung des späten Mittelalters[146]).

Dora Kurz, geb. Schöllmann, Verluste auf dem Gebiete der mittelhochdeutschen höfischen Erzähldichtung. T. [1.] 2. Diss. Masch. Tübingen 1950. 265, 34 S.

Gertraud Eder, Die Reimverhältnisse im Karlsepos von dem Stricker. Diss. Masch. Wien 1952. 243 S.

Irma Klarmann, Heinrich von dem Türlin, Diu krône. Untersuchung der Quellen. Diss. Masch. Tübingen 1944. 75 S.

Walter Schoenebeck, Der höfische Roman des Spätmittelalters in der Hand bürgerlicher Dichter (Studien zur »Crône«, zum »Apollonius von Tyrlant«, zum »Reinfried von Braunschweig« und »Wilhelm von Österreich«). Diss. Masch. Berlin FU 1956. 213 S.

Roswitha Wildermuth, Ulrich von Türheim und Ulrich von dem Türlin als stilistische Nachahmer Wolframs von Eschenbach. Diss. Masch. Tübingen 1952. 206 S.

Martha Schlereth, Studien zu Ulrich von Lichtenstein. Diss. Masch. Würzburg 1950. XIII, 122 und 223 S.

Ingeborg Dangl, Rudolf von Ems, Der gute Gerhard. Reimtechnische und metrische Untersuchungen in Verbindung mit einem Reimwörterbuch. Diss. Masch. Wien 1948. 191 S.

Marieluise Gräff, Studien zum Kunst- und Stilwandel des 13. Jahrhunderts. Gottfried von Straßburg, Tristan und Isolde; Rudolf von Ems, Willehalm; Konrad von Würzburg, Engelhard; Reinfried von Braunschweig. Diss. Masch. Tübigen 1946. 135 S.

Irmgard Riechert, Studien zur Auffassung von »ere« bei Konrad von Würzburg und Rudolf von Ems. Diss. Masch. Freiburg 1952. 170 S.

Rudolf Raab, Reimwörterbuch zu Konrads von Würzburg Engelhard. Diss. Masch. Wien 1955. IV, 297 S.

Otto Kunz, Reimwörterbuch zu Konrads von Würzburg Partonopier und Meliur (Vers 1–10050). Diss. Masch. Wien 1952. 137 S.

Alexander Hofböck, Reimwörterbuch zu Konrad von Würzburg: Partonopier und Meliur, 2. Teil. Vers 10051–21784. (In 2 Teilen). Diss. Masch. Wien 1955. 367 S.

Stefan Schnell, Mittelhochdeutsche Trojanerkriege. Studien zur Rezeption der Antike bei Herbort von Fritzlar und Konrad von Würzburg. Diss. Masch. Freiburg i. Br. 1953. 169 S.

Günther Schade, Christentum und Antike in den deutschen Trojaepen des Mittelalters (Herbort von Fritzlar, Konrad von Würzburg, der Göttweiger Trojanerkrieg). Diss. Masch. Berlin FU 1955. VI, 255 S.

Werner Kluxen, Studien über die Nachwirkung Konrads von Würzburg (besonders in den epischen Gattungen). Diss. Masch. Köln 1948. 155 S.

---

[146]) Wegen der bekannten Beschaffungsschwierigkeiten war es nicht möglich, die maschinenschriftlichen Dissertationen meines Berichtsgebiets zu besprechen. Soweit ich sie nach der Deutschen Nationalbibliographie, der Österreichischen Bibliographie und dem Jahresverzeichnis der deutschen Hochschulschriften ermitteln konnte, sind sie im folgenden wenigstens bibliographisch verzeichnet.

Ferdinand Ůrbanek, Der sprachliche und literarische Standort Bertholds von Holle und sein Verhältnis zur ritterlichen Standessprache am Braunschweiger Welfenhof. Diss. Masch. Bonn 1952. 241 S.

Hiltrud Rau, Die Sprache von Mai und Beaflor auf Grund einer Reimuntersuchung. Diss. Masch. München 1946. 109 S.

Maria Müller, Der Stilwandel von der höfischen zur späthöfischen Dichtung, gezeigt am Tristan Heinrichs von Freiberg. Diss. Masch. München 1950. 118 S.

Anneliese Hilbrink, geb. Beckmann, Der weltanschauliche Gehalt in Heinrichs von Freiberg Tristan im Vergleich mit seinen Quellen. Diss. Masch. Marburg 1954. VII, 142 S.

Helga Andorfer, Die Reimverhältnisse in Heinrichs von Neustadt »Apollonius von Tyrland«. Vers 1–4125. Diss. Masch. Wien 1952. IV, 149 S.

Helene Paul, Die Reimverhältnisse in Heinrichs von Neustadt »Apollonius von Tyrland«. Vers 4126–8386. Diss. Masch. Wien 1953. VIII, 158 S.

Johanna Rauch, Reimwörterbuch zu Heinrichs von Neustadt »Apollonius von Tyrland«. Vers 8387–13510. Diss. Masch. Wien 1951. XIV, 145 S.

Hildegard Gamsjäger, Heinrichs von Neustadt »Apollonius von Tyrland«. Vers 17029–20644. Eine Reimuntersuchung. Diss. Masch. Wien 1952. XVII, 151 S.

Hermann-Josef Bierbaum, Der Stil Johanns von Würzburg in geschichtlicher Beleuchtung. Diss. Masch. Marburg 1953. VII, 162 S.

Friederike Weber, Weltbild und Geisteshaltung der deutschen Volksbücher. Das Bürgertum in den frühen deutschen Volksbüchern, ein Vergleich zum höfischen Epos. Diss. Masch. München 1948. 173 S.

Hanna Aicher, Das religiöse Problem in den Volksbüchern. Diss. Masch. Erlangen 1953. 108 S.

Elisabeth Schauhuber, Die Volksbücher des 15. und 16. Jahrhunderts als Kulturbeispiel der Zeit. Diss. Masch. Wien 1947. II, 185 S.

Mathilde Rauscher, Der heilige Wilhelm. Untersuchung über die Züricher Prosaversion. Diss. Masch. Erlangen 1952. VI, 134 S.

Sabine Sachse, Motive und Gestaltung des Volksbuches von Fortunatus. Diss. Masch. Würzburg 1955. 292, LXII S.

Gertrude Matzke, Die Reimverhältnisse in Jansen Enikels Weltchronik. Vers 1–10000. Diss. Masch. Wien 1952. 206 S.

Leopoldine Polly, Die Reimverhältnisse in Jansen Enikels Weltchronik. Vers 10000–20000. Diss. Masch. Wien 1953. 286 S.

Trude Stiegler, Reimwörterbuch zu Enikels »Fürstenbuch«. Diss. Masch. Wien 1951. 105 S.

August Franz Herbert, Reimwörterbuch für die mittelhochdeutsche Übersetzung der alttschechischen Chronik des sogenannten Dalimil. Diss. Masch. Wien 1952. 385 S.

Otto Mick, Die Reimverhältnisse in Ottokars Österreichischer Reimchronik, Vers 1–10000. Diss. Masch. Wien 1953. VIII, 293 S.

Evamaria Petrsch, Die Reimv. in Ottokars Ö. R., V. 10000–20217. Diss. Masch. Wien 1950. 406 S.

Franz Newerkla, Die Reimv. in Ottokars Ö. R., V. 20218–30000. Diss. Masch. Wien 1951. 334 S.

Maria Schölm, Die Reimv. in Ottokars Ö. R., V. 30000–40000. Diss. Masch. Wien 1951. 344 S.

Elfriede Weiss, Die Reimv. in Ottokars Ö. R., V. 40000–50000. Diss. Masch. Wien 1951. 303 S.

Martin Grillmayr, Die Reimv. in Ottokars Ö. R., V. 50000–60000. Diss. Masch. Wien 1950. 271 S.

Emilie Reisser, Die Reimv. in Ottokars Ö. R., V. 60000–70000. Diss. Masch. Wien 1951. XXVIII, 260 S.

Alfred Wimmer, Die Reimv. in Ottokars Ö. R., V. 70000–80000. Diss. Masch. Wien 1951. 356 S.

Hermann Scherzer, Die Reimv. in Ottokars Ö. R., V. 80000–90000. Diss. Masch. Wien 1953. IV, 298 S.

Harro Brack, Die Geschichtsauffassung der Limburger Chronik. Vergleichende Studien zur spätmittelalterlichen Geschichtsschreibung. Diss. Masch. München 1953. IV, 240 S.

Günther Wolfgang Heger, Reimwörterbuch für Hadamar von Labers »Jagd«. Diss. Masch. Wien 1952. LI, 115 S.

Heribert Stapff, Der »Meister Reuaus« und die Teufelsgestalt in der deutschen Dichtung des späten Mittelalters. Diss. Masch. München 1956. 120 S.

Helga Thiel, »Des Teufels Netz«. Beobachtungen zur spätmittelalterlichen geistlichen Didaktik. Diss. Masch. München 1953. 179 S.

Liselotte Dietrich, Hermann von Sachsenheim. Ein Beitrag zum geistesgeschichtlichen Wandel im Spätmittelalter. Diss. Masch. München 1948. 379 S.

Helmut Filip, Untersuchungen zu Hans Rosenplüt. Diss. Masch. München 1953. 130 S.

Elfriede Stutz, geb. Worzel, Frühe deutsche Novellenkunst. Diss. Masch. Heidelberg 1950. 145 S.

Hans Lang, Zur Entwicklung der mittelhochdeutschen Versnovelle. Diss. Masch. München 1950. 103 S.

Hanns Fischer, Strickerstudien. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 13. Jahrhunderts. Diss. Masch. München 1953. 176 S.

Erhard Agricola, Die Komik der Strickerschen Schwänke. Ihr Anlaß, ihre Form, ihre Aufgabe. Diss. Masch. Leipzig 1954. 111 S.

Gertrud Kürmayr, Reimwörterbuch zu Konrads von Würzburg »Alexius«, »Der Welt Lohn«, »Herzmaere« und zum »Peter von Staufenberg«. Diss. Masch. Wien 1947. 153 S.

Ottilie Dinges, Peter von Staufenberg. Diss. Masch. Münster 1948. II, 148 S.

Leopoldine Steininger, Wörterbuch zum Meier Helmbrecht von Wernher dem Gartenaere. Diss. Masch. Wien 1947. IV, 478 S.

Marianne Wallnstorfer, Reimwörterbuch und Reimwortverzeichnis zum 'Meier Helmbrecht' von Wernher dem Gartenaere. Diss. Masch. Wien 1947. III, 95 S.

Josef Theodor Guth, Syntaktische Bemerkungen zum Meier Helmbrecht. Diss. Masch. Wien 1950. 79 S.

Helmut Aumayr, Die Rittertreue. Reimwörterbuch und Behandlung der bisher erschienenen wissenschaftlichen Literatur. Diss. Masch. Wien 1952. VII, 108 S.

Helga Frenzel, Die Gestaltung der Reime, der Reden und der Redeeinleitungen in der mittelhochdeutschen Novelle »Irregank und Girregar«. Diss. Masch. Wien 1952. 144 S.

Herbert Sauer, Das mittelhochdeutsche Gedicht: Der Busant. Diss. Masch. Wien 1952. 91 S.

Maria Hebenstreit, Der Borte des Dietrich von der Glezze. Reimwörterbuch und Glossarium. Diss. Masch. Wien 1955. VI, 220 S.

Hans Heinz Tögl, Das mittelhochdeutsche Gedicht: »Der Schüler von Paris.« Diss. Masch. Wien 1952. II, 130 S.

Ingeborg Brüning, Das Wunder in der mittelalterlichen Legende. Diss. Masch. Frankfurt 1952. III, 100 S.

Gerd Seewald, Die Marienklage im mittellateinischen Schrifttum und in den germanischen Literaturen des Mittelalters. Diss. Masch. Hamburg 1953. 157, 52 S.

Georg Kunze, Studien zu den Nonnenviten des deutschen Mittelalters. Ein Beitrag zur religiösen Literatur im Mittelalter. Diss. Masch. Hamburg 1953. 241 S.

Ruth Friedrich, Geistliches und Höfisches im Hl. Georg des Reinbot von Durne. Diss. Masch. München 1951. 119 S.

Horst Dallmayr, Der Stil des Reinbot von Durne. Diss. Masch. München 1953. XXIII, 311 S.

Elfriede Tietz, Reimwörterbuch zu Reinbots Georg. Diss. Masch. Wien 1953. LIII, 136 S.

Walter Henss, Tatians Diatessaron im Saelden Hort. (Mit Beiträgen zur abendländischen Diatessaron-Tradition überhaupt.) Diss. Masch. Marburg 1953. 93 S.

Anna Geisendorfer, Die Reimverhältnisse im Väterbuch. Vers 1–10446. Diss. Masch. Wien 1954. IV, 317 S.

Franz Bobek, Die Reimverhältnisse im Väterbuch. Vers 10447–20808. Diss. Masch. Wien 1952. 279 S.

Werner Stannat, Das Leben der hl. Elisabeth in drei mndt. Handschriften aus Wolfenbüttel und Hannover. Diss. Masch. Marburg 1953. CV, 135 S.

Siegfried Sudhof, Die Legende der hl. Katharina von Alexandrien. Untersuchungen und Texte unter Zugrundelegung der Bielefelder Handschrift. Diss. Masch. Tübingen 1952. 200 S.

Hildegard Dinges, 'Sunte Birgitten Openbaringe'. Neuausgabe des mittelniederdeutschen Frühdrucks von 1496. Diss. Masch. Münster 1952. CXXXXII, VI, 467 S.

Marie-Luise Rosenthal, Stilistische Untersuchungen zu den Liedern Muskatblüts. Diss. Masch. Berlin 1950. 150 S.

Annemarie Altpeter, Die Stilisierung des Autobiographischen bei Oswald von Wolkenstein und seinen Zeitgenossen Hugo von Montfort, Muskatplüt und Michel Beheim. Diss. Masch. Tübingen 1950. 144 S.

Alfred Englmann, Oswald von Wolkenstein, Diss. Masch. München 1951. IV, 65 S.

Eva Schwarke, geb. Workling, Interpretationsstudien zur Lyrik Oswalds von Wolkenstein. Diss. Masch. Hamburg 1949. 223 S.

Rudolf Genseke, Die Kolmarer Handschrift und ihre Bedeutung für den deutschen Meistergesang. Diss. Masch. Tübingen 1955. 128 S.

Eingesandte Bücher

Deutsche Philologie im Aufriß. Hrsg. v. Wolfgang Stammler. Lfrg 29 u. 30. Bielefeld: Erich Schmidt 1956. (Sp. 1729–2112, 4°) Je DM 5.40

Schwanbeck, Gisela: Bibliographie der deutschsprachigen Hochschulschriften zur Theaterwissenschaft von 1885–1952. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd 58.) Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1956. (XIV, 563 S. 8°)

*

Güntert, Hermann: Grundfragen der Sprachwissenschaft. 2. Aufl. bearb. v. Anton Scherer. Heidelberg: Quelle & Meyer 1956. (155 S. kl. 8°) Halbleinen DM 5.80

Kranzmayer, Eberhard: Historische Lautgeographie des gesamtbairischen Dialektraumes. Mit 27 Laut- und 4 Hilfskarten in besonderer Mappe. Köln: Böhlau 1956. (XIV, 143 S.; 31 Kten; 4°) DM 22.–

*

Baetke, Walter: Über die Entstehung der Isländersagas. (Berichte über die Verhandlungen der Sächs. Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philolog.-histor. Klasse. Bd 102, H. 5). Berlin: Akademie-Verlag 1956. (109 S. 8°) Karton. DM 5.50

Cranc. – Valli, Erkki: Die Übersetzungstechnik des Claus Cranc / Beiträge zu Claus Crancs Übersetzungstechnik und zu seiner Sprache. (Annales Academiae Scientiarum Fennicae. B LIX 1, 3.) Helsinki: Academia Scientiarum Fennica 1946, 1947. (283, 83 S. gr. 8°) f. Mk 600.–, 170.–

Guillaume de Lorris: Der Rosenroman. Übers. u. eingel. v. Gustav Ineichen, mit e. Vorw. v. Wolfgang Stammler. (Philolog. Studien u. Quellen.) Bielefeld: Erich Schmidt Verlag 1956. (86 S. 8°) Karton. DM 6.40

Historie van der vorstorynge der stat Troye. Ein mittelniederdeutsches Volksbuch. Textausgabe mit e. sprachl. Einleitg v. Gunvor Krogerus. (Societas Scientiarum Fennica. Commentationes Humanarum Litterarum. XVII, 2.) Helsingfors: Akademische Buchhdlg / Kopenhagen: Munksgaard 1951. (231 S. gr. 8°) f. Mk 1150.–

Krieg, Eduard: Das lateinische Osterspiel von Tours. (Literarhistor.-musikwissenschaftl. Abhandlungen. Bd XIII.) Würzburg: Konrad Triltsch 1956. (XVI, 131 S.; 29 S. Notenanhang, gr. 8°)

Menhardt, Hermann: Der Millstätter Physiologus und seine Verwandten. (Kärntner Museumsschriften. XIV.) Klagenfurt: Verlag des Landesmuseums für Kärnten 1956. (76 S. mit Abb. gr. 8°)

Singer, Samuel: Sprichwörter des Mittelalters. Bd I: Von den Anfängen bis ins 12. Jahrhdt. Bern: Herb. Lang & Cie 1944. (198 S. 8)

Thurnher, Eugen: Wort und Wesen in Südtirol. Die deutsche Dichtung Südtirols im Mittelalter. Innsbruck: Österreichische Verlagsanstalt 1947. (233 S. gr. 8) Karton. ö. Sch. 29.–

Valli, Erkki: Zur Verfasserfrage der Königsberger Apostelgeschichte. (Annales Academiae Scientiarum Fennicae. B LXI, 1.) Helsinki: Academia Scientiarum Fennica 1947. (63 S. gr. 8°) f. Mk 130.–

Weigand, Hermann J.: Three Chapters on Courtly Love in Arthurian France and Germany. Lancelot – Andreas Capellanus – Wolfram von Eschenbachs Parzival. (Studies in the Germanic languages and literatures. No 17.) Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1956. (VII, 59 S. gr. 8°) $ 1.75, geb. $ 2.75

*

Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. (rowohlts deutsche enzyklopädie. Fachgebiet: Literatur.) Hamburg: Rowohlt 1956. (214 S. 8°) Halbleinen-karton. DM 1.90

Muschg, Walter: Die Zerstörung der deutschen Literatur. Bern: A. Francke 1956. (197 S. 8°) 9.–, Leinen DM 11.80

Rosteutscher, Joachim: Das ästhetische Idol im Werke von Winckelmann, Novalis, Hoffmann, Goethe, George u. Rilke. Bern: A. Francke 1956. (300 S. gr. 8°) sfr. 16.50, Leinen sfr. 19.80

Schlegel, Friedrich: Kritische Schriften. Hrsg. v. Wolfdietrich Rasch. München: C. Hanser 1956. (519 S. 8°) Leinen DM 14.80, Leder DM 23.50

Zimmermann, Werner: Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart. Interpretationen für Lehrende u. Lernende. Tl I. Düsseldorf: Pädagog. Verlag Schwann 1956. (293 S. 8°) Leinen DM 12.50

*

Dante Alighieri: Die göttliche Komödie, italienisch und deutsch. Übertragung, Einführung u. Erläuterung v. August Vezin. Freiburg i. B.: Herder 1956. (XV, 176, 1238 S., 1 Taf. 8°) Halbleder DM 38.–

– von Roon-Bassermann, Elisabeth: Dante und Aristoteles. Das Convivio und der mehrfache Schriftsinn. Freiburg: Verlag Herder 1956. (XII, 132 S. gr. 8°) Karton. DM 7.50

*

Borchardt, Rudolf: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. [Bd 2:] Erzählungen. Hrsg. v. Marie Luise Borchardt unter Mitarbeit von S. Rizzi. Stuttgart: Klett 1956. (527 S. 8°) Leinen DM 25.20

Goethes Werke. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin unter Leitung von Ernst Grumach. Jugendwerke. Bd 3: Prosaschriften (1757–1775). Bearb v. Hanna Fischer-Lamberg. Berlin: Akademie-Verlag 1956. (VII, 304 S., XXI Taf. gr. 8°) Leinen DM 23.–

– Goethe, Johann Wolfgang: Gesamtausgabe der Werke und Schriften. 22 Bde. Abt. II: Schriften. Bd 11: Tagebücher. Bd 1: 1770–1810. Hrsg. v. Gerhart Baumann. Stuttgart: J. G. Cotta 1956. (1023 S. kl. 8°) Subskriptionspreis je Bd: Leinen DM 28.–, Leder DM 39.80

– Goethe: West-östlicher Divan. Hrsg. u. erläut. v. Ernst Beutler. Neudruck. (Sammlung Dieterich. Bd 125.) Bremen: Carl Schünemann 1956. (XV, 842 S. kl. 8°) Leinen DM 17.80

– Isemann, Bernd: Die Gerbermühle. Ein Roman um Goethe. Lich/Oberhessen: Hünenburg-Verlag 1956. (466 S. 8°) Leinen DM 19.80

Hölderlin. – Allemann, Beda: Hölderlin und Heidegger. 2., erweit. Aufl. Zürich: Atlantis-Verlag 1956. (227 S. 8°) DM 7.80, geb. DM 10.80

Hoffmann, E. T. A.: Poetische Werke. Mit Federzeichn. v. Walter Wellenstein. Bd 1: Phantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul. Berlin: de Gruyter & Co. 1957. (VIII, 395 S. 8°) Leinen DM 24.–

Hofmannsthal. – Pulver, Elsbeth: Hofmannsthals Schriften zur Literatur. (Sprache u. Dichtung. NF Bd 1.) Bern: P. Haupt 1956. (139 S. 8°) Karton. DM 8.75

Keller, Gottfried: Sämtliche Werke und Ausgewählte Briefe. [3 Bde.] Bd 1: Der grüne Heinrich. Hrsg. v. Clemens Heselhaus. München: C. Hanser 1956. (1175 S. 8°) Leinen DM 19.80

– Keller, Gottfried: Ausgewählte Gedichte. Hrsg. v. Walter Muschg. Bern: A. Francke 1956. (219 S. 8°) Leinen DM 12.80

Mann. – Kantorowicz, Alfred: Heinrich und Thomas Mann. Die persönlichen, literarischen und weltanschaulichen Beziehungen der Brüder. Berlin: Aufbau-Verlag 1956. (135 S. mit 4 Faks., 2 Taf. 8°) Leinen DM 4.95

– Mann, Monika: Vergangenes und Gegenwärtiges. Erinnerungen. München: Kindler Verlag 1956. (167 S., 1 Taf. 8°) Leinen DM 6.80

Mörike, Eduard: Am frisch geschnittenen Wanderstab. Durch Eduard Mörikes Leben u. Land. Mit 48 Bildern, gezeichnet v. Paul Jauch. Stuttgart: Silberburg Verlag 1956. (III, 91 S., 88 S. Abb. 4°) Leinen DM 24.80

Rilkes Leben und Werk im Bild. Bearb. v. Ingeborg Schnack. Mit e. biograph. Essay v. J. R. von Salis. Wiesbaden: Insel-Verlag 1956. (267 S. mit 359 Abb., gr. 8°) Leinen DM 30.–

– Bollnow, Otto Friedrich: Rilke. 2., erweit. Aufl. Stuttgart: W. Kohlhammer 1956. (352 S. 8°) Leinen DM 18.–

– Buddeberg, Else: Dichten und Denken des Seins. Heidegger/Rilke. Stuttgart: J. B. Metzler 1956. (211 S. gr. 8°) Karton. DM 21.–

Schnitzler. – Georg Brandes/Arthur Schnitzler. Ein Briefwechsel. Hrsg. v. Kurt Bergel. Mit 2 Taf. Bern: A. Francke 1956. (240 S. gr. 8°) Leinen DM 19.80

Stramm, August: Dein Lächeln weint. Ges. Gedichte. Mit e. Einl. v. Inge Stramm. Wiesbaden: Limes Verlag 1956. (104 S. kl. 8°) Geb. DM 8.50

Trakl. – Ritzer, Walter: Trakl-Bibliographie. (Trakl-Studien. Bd 3.) Salzburg: Otto Müller 1956. (XII, 182 S. 8°) Karton. DM 21.–

Ewiger Vorrat deutscher Poesie. Besorgt von Rudolf Borchardt. 4. Aufl. Stuttgart: Ernst Klett 1956. (478 S. 8°) Leinen DM 18.50

Waiblinger, Wilhelm: Die Tagebücher. 1821–1826. In Zusammenarbeit mit Erwin Breitmeyer hrsg. v. Herbert Meyer. (Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft. Bd 22.) Stuttgart: Ernst Klett 1956. (350 S., 3 Taf. 8°) Leinen DM 17.80

Weinheber, Josef: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Josef Nadler u. Hedwig Weinheber. Bd 5: Briefe. Salzburg: Otto Müller 1956. (670 S. 8°) Leinen DM 18.20

Zweig. – Der große Europäer Stefan Zweig. Hrsg. u. eingel. v. Hanns Arens. München: Kindler Verlag 1956. (384 S., zahlr. Faks. u. Abb., 8°) Leinen DM 14.80

†

PAUL KLUCKHOHN

10. April 1886 – 20. Mai 1957

WORTE

BEI DER TRAUERFEIER FÜR PAUL KLUCKHOHN

AM 23. MAI 1957

Der Mann, dessen plötzlicher Heimgang mit den nächsten Angehörigen und Freunden die Universitätsgemeinschaft und einen weiten Schülerkreis hier in Tübingen und außerhalb als ein schwerer Schlag getroffen hat und auf dessen unvergängliches Bild unser verehrendes Gedenken in dieser Stunde gerichtet ist, stand allem Hervortreten und allem offiziellen Wesen sehr fern. Es ist daher der Wunsch ausgesprochen und als in seinem Sinne liegend empfunden worden, daß einer und nur einer aus dem Glied hier einige Worte sagen möge, im Namen und im Auftrag des Rektors der Eberhard-Karls-Universität und des Dekans der philosophischen Fakultät, denen beiden Paul Kluckhohn durch 23 sehr aktive Jahre als eine ihrer Zierden angehört hat, aber vor allem eben doch aus dem Gliede, als ein nahestehender Kollege und menschlich Verbundener unter vielen anderen, die in Trauer hier vereint sind oder in Gedanken aus der Ferne teilnehmen.

Nicht um die wissenschaftliche Würdigung einer imponierenden Lebensarbeit des Forschers, des Herausgebers, des Lehrers soll es dabei gehen, auf dessen Schultern der Ruhm der Tübinger Germanistischen Schule mit beruhte. Das mag anderen Gelegenheiten und Berufeneren vorbehalten bleiben. Zwar stand auch fachlich der Heimgegangene der Geschichte sehr nahe, wie er denn selbst als Historiker aus der Göttinger verfassungsgeschichtlichen Schule hervorgegangen ist. Die Zeitschrift, die er durch mehr als 30 Jahre mit Herrn Rothacker zusammen herausgab, vor allem seine Romantikstudien, haben der Geistesgeschichte wie der Geschichte überhaupt reiche Anregung gegeben und den Namen Paul Kluckhohn dem Historiker nahegebracht. Aber ich möchte etwas vom Menschen zu sagen versuchen.

Ich durfte vor 30 Jahren ihm näherkommen auf der Linie Danzig–Königsberg, vom Sachlichen her und dann im Persönlichen, vermittelt durch den gemeinsamen Freund, den unvergeßlichen Friedrich Ranke. Und ich durfte in den letzten Jahren des Geschenkes einer Altersfreundschaft teilhaftig werden und etwas vom Ethos verspüren, das dieses Leben durchwaltet hat. Viele von uns wissen, daß es ein Kampf war gegen die immer erneuten Schmerzen, die aus der im ersten Weltkrieg empfangenen schweren Verwundung stammten. Nur wenige werden ganz ermessen können, welch unsäglicher Hingabe es bedurfte, um der Behinderung täglich und stündlich die freudige

Leistung abzugewinnen, in der eigenen weitgespannten Forschung wie als Schriftsteller, in ausgedehnter Gutachtertätigkeit, in der Förderung wissenschaftlicher und künstlerischer Unternehmungen, insbesondere der Hölderlin-Gesellschaft, die seinem Herzen so nahestand, in der Betreuung seiner zahlreichen Schüler wie in angespannter Erziehertätigkeit überhaupt. Er war wahrlich ein Überwinder, aber einer, von dem auch gilt: in serviendo consumor. Fast ohne Urlaub, immer wieder gesundheitlich bedroht, so hat er mehr als eines Mannes gerüttelte Last getragen und ist doch nie in der äußeren Betriebsamkeit steckengeblieben, die das eigentlich Akademische der Lehrtätigkeit je und je bedroht. Er wußte immer Abstand zu nehmen vom Zweckhaften und Nahfristigen, in voller Aufgeschlossenheit gegenüber Neuem, das an ihn herantrat, und mit tief gegründeter Sicherheit der Ehrfurcht vor dem Schönen und der Bindung an das Wahre.

Er hat diese Lauterkeit der Gesinnung und das Ritterliche seines Wesens bewährt in einer Zeit, wo so viele unter äußerem Druck oder innerer Verführung wankten, er tat es nicht nur aus wesenmäßiger Abneigung gegen das Laute und Demagogische oder das ideologisch Verkrampfte, sondern in jener klaren Elementarunterscheidung zwischen Gut und Böse, von der der Altmeister der geschichtlichen Wissenschaft, Leopold von Ranke, vielleicht zu optimistisch in der Verallgemeinerung, aber sicher für Paul Kluckhohn sehr treffend, einmal gesagt hat, daß sie in des Menschen Brust tief eingegraben sei. Der Heimgegangene hat dann mit seiner »mâze« – im Doppelsinn des Wortes, nicht nur in dem des ritterlichen Epos, sondern auch in dem unverbogener Maßstablichkeit, beim Wiederaufbau nach 1945 wesentliche Dienste leisten können, für Universität und Fakultät ein Stück ihres guten Gewissens, ein Edelmann aus einer dahinschwindenden Generation.

Wir hätten ihm alle das volle Heimbringen der wissenschaftlichen Ernte in den Jahren des Ruhestandes gewünscht, einem Emeritus im emphatischen Sinne des Wortes, aber auch über dem plötzlichen Hinweggenommenwerden liegt etwas vom Erhebenden und Versöhnlichen dieses überwindenden Lebens. Als am Tage seines Heimgangs ein Lächeln über seinen Zügen lag und die Lebensgefährtin ihn fragte, woran er denke, antwortete er: »Ist es nicht schön, am Ende des Lebens lächeln zu können?«

Wir wollen dies Überwundenhaben in unser Erinnerungsbild hineinnehmen, und wir mögen des Anrufs desjenigen Dichters gedenken, dem seine letzten Lebensjahre galten, des Novalis:

»Vorüber ist der irdische Weg und Du bist wieder mein!«

HANS ROTHFELS

Germanische Bilddenkmäler des früheren Mittelalters

von Karl Hauck (Erlangen)

Seit Generationen sind sich die Gelehrten verschiedener Fachrichtungen einig in der Überzeugung von der »bildfeindlichen Einstellung der germanischen Kunst« und heben immer wieder hervor: »Gemessen an der Zahl der abstrakt-ornamentalen Schöpfungen treten die Werke der darstellenden Richtung im frühgeschichtlichen Kunstschaffen stark in den Hintergrund. Sie bilden nur eine dünne, kaum sichtbare Unterströmung, die zunächst immer wieder abbricht und versiegt.«[1]) Die bisher reichste Denkmälergruppe der germanischen Heilsbildkunst, die der nordgermanischen Brakteaten, mußte diese Anschauung entscheidend bestärken. Denn an diesem Denkmälerbestand konnte man besonders eindrücklich die Verwandlung der figürlichen antiken Vorlagen zum Ornamentteil und ihren schließlichen Ersatz durch Ornament studieren. Immerhin hat man doch auch bei dieser wichtigen Gruppe bereits beobachtet, daß es in ihr »recht verschiedene Beispiele für das Verhalten ... gegenüber den figürlichen Vorlagen« gibt. Zumindest mußte man zugestehen, daß diese nicht so rasch dem Prozeß der Ornamentalisierung verfielen, wenn das Bild zum Träger bestimmter, religiös geprägter Inhalte geworden war, auf die Runen und Heilszeichen hinweisen[2]).

Es ist nun eine sehr wesentliche Frage, wie weit der uns erhaltene Denkmälerkreis uns den vollen Umfang der Vielfalt des einst geübten Kunst-

---

[1]) Vorbemerkung: die Zahl der Anmerkungen ist im Folgenden auf ein Minimum eingeschränkt, da dieser Aufsatz als Vorbericht über mein Buch 'Germanische Bilddenkmäler des frühen Mittelalters mit einem Katalog der figürlichen Bildbleche' gedacht ist, das ich im nächsten Jahr in der Reihe 'Germanische Denkmäler der Völkerwanderungszeit' der Römisch-Germanischen Kommission vorzulegen gedenke. Eine weitere Publikation ist in der Schriftenreihe des Max-Planck-Instituts für Geschichte vorgesehen. Diese Forschungen wurden durch Reise- und Sachbeihilfen der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützt. – W. von Jenny, Kunst, in: H. Schneider, Germanische Altertumskunde, [2]1951 S. 468 f., 474; vgl. z. B. auch G. Haseloff, Die Börse von Sutton Hoo, Nordelbingen 20, 1952, S. 17.

[2]) H. Zeiss, Das Heilsbild in der germanischen Kunst des frühen Mittelalters, Sitzungsbericht der Bayer. Akad. der Wissenschaften Philos.-hist. Abt. 1941 S. 30f.

schaffens spiegelt. Man wird diese Frage um so nachdrücklicher stellen, als es ganz sicher ist, daß uns von einer reichen künstlerischen Holzkultur mit geritzten, bemalten und geschnitzten Schöpfungen unmittelbar so gut wie nichts erhalten ist. Ähnliches gilt für die Textilkunst. Die ganz wenigen Zeugnisse, die uns neben den auch nicht eben zahlreichen literarischen Belegen davon eine Vorstellung vermitteln, voran die verblüffend reiche Schnitzkunst und die trotz des elenden Erhaltungszustandes noch immer großartigen gewebten Bilderstreifen des Osebergfundes, ändern kaum etwas an der Tatsache, daß wir von der frühmittelalterlichen Holz- und Textilkunst im germanischen Bereich kaum etwas wissen. Man wird diese ungeheure Lücke um so nachdenklicher betrachten, als wir durch Schriftzeugnisse, die bis in das 9. Jahrhundert selbst im skandinavischen Bereich zurückzublicken erlauben, erfahren, daß es überaus reiche und große Bildprogramme Generationen vor der Christianisierung gegeben hat[3]).

Welche Möglichkeiten sind uns nach dem totalen Untergang der Holzkultur und ihrer Textilien geblieben, dennoch zu gleichzeitigen Denkmälern vorzudringen, die uns eine Ahnung von ihrem Reichtum vermitteln? Nachdem wir die Brakteatenkunst auf Grund des Amulettcharakters dieser Kleinkunstwerke doch eher als einen Sonderbereich anzusehen haben, der in keiner Weise repräsentativ sein kann für die verlorenen Großdenkmäler[4]), werden in die Mitte der Diskussion Schöpfungen der Stein- und Metallkunst rücken. Kommen wir von dem Problem der Überlieferungslücke angesichts des Verlustes der Holzkunst, so werden wir uns zunächst den Bildsteinen und bildgeschmückten Runensteinen zuwenden. Denn es läßt sich mit Gewißheit zeigen, daß vor allem in der Bildritzung Techniken, die in der Holzkunst Tradition hatten, auf dazu geeignete Steine übertragen wurden[5]). Gotländische Bildsteine und besonders uppländische bildgeschmückte Runensteine vermitteln uns daher zusammen mit einer Gruppe von englischen und einigen norwegischen, dänischen und deutschen Steindenkmälern sehr Wesentliches von der gemeingermanischen Bildkunst des früheren Mittelalters. Denn dieser Denkmälerbestand, der vom 5. bis zum 12. Jahrhundert reicht, umfaßt vor allem in Schweden einige hundert von bedeutsamen großen Denkmälern.

Diese Denkmäler einer uns sonst verlorenen Großkunst werden in ihrem Motiv- und Themenbestand wesentlich ergänzt vor allem durch kleine gepreßte Bildbleche, von denen zwei ganz verschiedene Gruppen zu nennen sind: einmal die bisher nur in Skandinavien gefundenen sogenannten Gub-

---

[3]) H. Rosenfeld, Nordische Schilddichtung und mittelalterliche Wappendichtung, ZfdPh 61, 1936 S. 238ff.

[4]) z. B. Wandgemälde in Hallen.

[5]) Für die Schnitztechnik hat das bereits mit Recht hervorgehoben K. Böhner, Der fränkische Grabstein von Niederdollendorf, Germania 28, 1944/50 S. 65f.

ber, in der Regel aus Gold, insgesamt bis jetzt rund zweihundert Stücke mit dem Hauptthema des sich begegnenden, umarmenden und küssenden Paares in sehr reicher Variation. Ihre Prägungen sind trotz der Winzigkeit der meisten Denkmäler ganz ähnlich fein und reich wie die der figürlichen Preßbleche im engeren Sinn. Diese zweite Gruppe ist am bekanntesten geworden als Schmuck der Kammhelme der uppländischen Fundorte von Vendel und Valsgärde. Jedoch läßt sich mit langobardischen, alemannischen und angelsächsischen Bildblechen dieser Art zeigen, daß sie wesentlich vielseitiger verwandt worden sind, z. B. zum Schmuck von Schwertscheiden und von *phalerae,* von Kästchen und von Bechern und schließlich auch zur Ausbesserung von Gläsern und größeren Schalen. Im Gegensatz zu den goldenen Gubber, die noch vikingerzeitlich vorkommen, hört für uns die figürliche Preßblechüberlieferung mit dem 8. Jahrhundert auf, wie sie nach der Fundstatistik erst im späteren 6. Jahrhundert beginnt[6]).

Neben diesen größeren Gruppen stehen oft nur durch einzelne Stücke belegte Denkmälerkreise. Da die Qualität nicht weniger figürlicher Zierscheiben unbeholfen ist[7]) im Vergleich vor allem zu den großen Steinen und den figürlichen Preßblechen, wenden wir uns gleich den kleineren Denkmälerkreisen zu, die oft nur durch einzelne Stücke vertreten sind. Hierher wären zu stellen die figürlichen Bekrönungen und Bilder von Standarten, Helmen und Wimpeln, Meisterwerke der Goldschmiedekunst wie die Börse von Sutton Hoo, Holzplastiken und Schnitzwerke wie das Götterbild von Rude Eskildstrup oder das Clermonter Runenkästchen oder die bildgeschmückte Holzscheide von Valsgärde 7, die Bildreliefs des Steinzepters von Sutton Hoo, figürlicher Schmuck von Fibeln und Gürtelschnallen und -beschlägen, gemalter und aus Metall gearbeiteter Schmuck von Schilden, figürlicher Zaumzeug- und Speerblattzierat, die Reste von figürlich verzierten Messergriffen, Stühlen und Sitzen, kurz jeder Teil der Tracht und Bewaffnung, der Holzarchitektur und des Hausrats konnte neben dem Ornament ebensogut auch vom Bild erreicht werden. Die vermutliche Götterdreiheit unter dem Schlangen-Drachensteven des Osebergschiffs, die der Schiffsbesatzung zugewandt ist, mag das vikingerzeitlich verdeutlichen.

Obwohl ich mich hier bei dieser Quellenübersicht auf Andeutungen beschränke, wird vielleicht sichtbar, daß wir neben der überwältigend reicher bezeugten ornamentalen Schmuckkunst, im ganzen gesehen, doch auch mit einem Strom von Bildüberlieferung zu rechnen haben, dessen Erforschung erst recht beginnt. Aus verschiedenen Gründen ist die Bedeutung dieser Bildüberlieferung eine ganz außerordentliche. Historisch ist entscheidend:

[6]) Daß die Aussagen der Fundstatistik bei einer solchen Fundgruppe, welche allein mit einer Oberschicht verknüpft ist, anders bewertet werden müssen als Rückschlüsse aus der Funddichte von Massenartikeln, ist allgemein anerkannt.

[7]) Zeiss a.a.O. S. 38.

wir vermögen mit diesen Bilddenkmälern zum ersten Mal auf breiter Front die quellenmäßig bisher fast unüberwindliche Grenze der Christianisierung zu überschreiten und erhalten nun mit Hilfe von gleichzeitigen Zeugnissen eine lebendige Anschauung von der unschriftlichen Kultur der vorchristlichen germanischen Welt. Denn infolge der Dauerkraft mündlicher Tradition sind die Themen, die uns frühmittelalterlich nur in den Bilddenkmälern ausführlicher bezeugt sind, bis in den Beginn der Zeit der Niederschriften im 12. und 13. Jahrhundert lebendig, so daß diese an sich zeitlich so weit entfernten literarischen Denkmäler Hauptquellen für die Ikonographie und Deutung der Bilder werden können. Das schließt keineswegs aus, daß die Überlieferung gleichzeitig tiefen Wandlungen unterworfen ist. Auf sie wird die nunmehr erst recht mögliche kritische Erforschung der mündlichen Traditionen ganz besonders ihr Augenmerk richten. Daß die Bilddenkmäler, die uns erhalten blieben, in ihrer Mehrzahl in Skandinavien beheimatet sind, ändert wenig an ihrer Bedeutung für den gesamten germanischen Bereich. Denn wie uns etwa die in Island aufgezeichneten sogenannten fünf alten Lieder des Codex regius gemeingermanisch verbreitete Heldensage überliefern, so bezeugen uns gotländische Bildsteine den Burgundenuntergang und die Hildesage, die auf Gotland ebensowenig entstanden sind wie die fünf alten Lieder der Edda auf Island. So stark der Kontinent und auch England, was die Zahl der Monumente anbelangt, zurücksteht hinter Uppland und Gotland, die uns im Süden bewahrt gebliebenen Denkmäler reichen aus, um uns Gewißheit darüber zu verschaffen, daß wir im Frühmittelalter mit Bildformeln zu rechnen haben, die im ganzen germanischen Raum verstanden wurden. Dem Hauptüberlieferungszentrum der Großdenkmäler, der Insel Gotland, kommt dabei zugute seine Lage in der Mitte des germanischen Ostsee-Verkehrsgebietes und der Umfang seiner weitreichenden Handelsbeziehungen, also ungleich günstigere verkehrsgeographische Bedingungen, als sie sich Island als kulturellem Rückzugsgebiet in ausgesprochener Randlage jemals im Mittelalter boten.

Alle Spezialdisziplinen der Mittelalterwissenschaft, die an der Erschließung der vorchristlichen Kultur und der bis ins 11. Jahrhundert unschriftlichen weltlichen Kultur[8]) mit ihren Forschungen beteiligt sind, werden auf die Dauer an diesem bisher so vernachlässigten Quellenbereich nicht mehr vorübergehen können nicht zuletzt angesichts der Tatsache, daß z. B. noch aus dem deutschen Hochmittelalter nur eine verschwindend geringe Zahl von Denkmälern profaner Kunstübung auf uns gekommen ist. Denn die Heiligung ihrer Überlieferungsorte mußte die Kirche zur Arche Noah für mittelalterliches Kulturgut in der Sintflut der Zeiten machen und schuf so für alle Denkmäler aus dem profanen Bereich ungleich ungünstigere Er-

[8]) O. Brunner, Adliges Landleben und europäischer Geist, 1949 S. 74.

haltungsbedingungen. So gingen uns auch die profanen Webkunstwerke des Hochmittelalters durchweg verloren, wenn sie nicht wie der »Teppich« von Bayeux durch ein Zusammentreffen von besonderen Umständen als Kirchenschätze auf uns kamen. –

Um Denkmäler unseres Altertums benützen zu können, müssen sie in historisch-kritischen Editionen vorliegen. Das setzt eine viel intensivere Bemühung um die einzelnen Materialgruppen voraus, als bisher auch nur einer von ihnen zuteil geworden ist. Denn sollen diese Bilddenkmäler im Frühmittelalter die fehlende literarische Überlieferung ersetzen, so benötigen wir Ausgaben nach den gleichen strengen Regeln wie sie sonst in den philologisch-historischen Fächern üblich geworden sind. Solange diese Denkmäler nur den Facharchäologen näher interessierten und oft überhaupt noch nicht mit den durch sie neu interessant werdenden Schriftzeugnissen zusammengesehen waren, benötigte man nicht den gleichen Grad von Genauigkeit und konnte es sich leisten, auf den ganzen Reichtum der Feinbefunde zu verzichten, die so oft nur mit größter Mühe und Geduld zu lesen sind. Nun aber wird man alle unsere technischen Mittel einsetzen, um auch sie so sicher als möglich zu erfassen, und auf einen kritischen Apparat Wert legen, aus dem der Grad der Gewißheit der Lesung ersichtlich ist, zumal die Fotografie zur Erfassung solcher Befunde in keiner Weise ausreicht [9]).

Im nächsten Jahr hoffe ich, eine Neuausgabe der figürlichen Bildbleche nach diesen Grundsätzen vorlegen zu können [9a]). Die Materialgruppe ist zwar zahlenmäßig nicht ganz so reich wie die der Bildsteine und goldenen Gubber, aber vom langobardischen Italien bis nach Uppland bezeugt. Schlechter Erhaltungszustand und Feinheit der Prägung in einem bisher nicht gekannten Maß erschweren die Auswertung und machen sie zeitraubend. Aber die Tatsache, daß wir in der Regel mehrere Bildbleche, die mit der gleichen Prägeplatte hergestellt sind, und dazu auch oft denselben Prägetypus in verschiedenen Prägungen besitzen, erlaubt nicht nur eine verhältnismäßig sichere Feststellung der Erhaltungsbefunde, sondern auch die Rekonstruktion der Prägeplatten nach verwandten Regeln, wie die philologisch-historischen Disziplinen das verlorene Original einer Handschrift rekonstruieren mit Hilfe von erhaltenen Abschriften. Welche Bereicherung unserer Kenntnis dieser Denkmäler an ikonographisch bedeutsamen Einzelheiten, ohne die es nie eine sichere Interpretation geben kann, die Neuausgabe vermitteln wird, soll hier veranschaulicht werden mit einem unscheinbaren deutschen Preßblechfragment. Ich stelle dazu einander gegenüber

[9]) Vgl. dazu das im Druck befindliche Protokoll des Colloquiums des Max-Planck-Instituts für Geschichte vom 12. 5. 1957. Das Colloquium war veranstaltet zur Diskussion dieser technischen Probleme. Vgl. auch Anm. 17.

[9a]) Vgl. Anm. 1.

eine der Zeichnungen, in denen das Denkmal bisher bekannt war (Tafel II Fig. 2)[10]), zwei der verschiedenen Neuaufnahmen des Originals und die zeichnerische Auswertung meiner Originaluntersuchung, die entscheidend gefördert wurde durch Abformungen und Serien von Fotos in verschiedener Beleuchtung mit Normal- und Infrarotfilmen (Tafel II und III, Fig. 3a, 3b und 4)[11]). Daß die volle Auswertung dieses Befundes die bisherige Deutung unmöglich macht[12]), liegt auf der Hand, soll aber hier nicht näher erörtert werden, abgesehen von dem nachdrücklichen Hinweis darauf, daß alle Interpretationsversuche ohne das Vorliegen wirklicher Editionen oder gründlicher Autopsie der Originale kühn sind und in den Bereich der vorwissenschaftlichen Mutmaßung gehören.

Da eine Reihe der heroischen Themen, die auf den Bildblechen dargestellt sind, auf gotländischen Bildsteinen wiederkehren, war ich gezwungen, mich auch mit diesen Großmonumenten eingehender zu befassen. An sich liegt die Sache mit der Edition günstiger als bei den Bildblechen, die bisher in Fundzusammenhängen mit sehr vielfältigem Material so bekannt gemacht wurden, daß den Herausgebern eine Spezialisierung auf diese wichtigen Einzelstücke, auch wenn sie in kleineren Gruppen wie z. B. als Helmschmuck begegneten, unmöglich war[13]). Im Gegensatz dazu ist die Ausgabe der gotländischen Bildsteine, wenn auch dabei bedeutende Vorarbeiten einer älteren Generation benützt werden konnten, im wesentlichen das Werk eines Gelehrten, des führenden schwedischen Archäologen Sune Lindquist[14]). Die Erfahrung jahrelangen Umgangs mit den Denkmälern macht diese Pionierarbeit zur Grundlage aller weiteren Forschung und als bedeutender Forschungsleistung eines einzelnen wird man diesem Buch gern Bewunderung und Hochschätzung zollen. Dennoch ist die vor allem in Skandinavien verbreitete Anschauung, daß mit diesem Buch das für die Edition

---

[10]) Entstanden auf Veranlassung von E. Graf Oxenstierna; vgl. den Abbildungsnachweis am Ende des Aufsatzes.

[11]) Dem historischen Museum Pfalz in Speyer bin ich für besonderes Entgegenkommen ebenso besonders verpflichtet wie Herrn Prof. W. Züchner, Erlangen, der die Neuaufnahmen freundlicherweise anfertigte.

[12]) Für sie war bisher ausschlaggebend, daß die Tänzergestalt auf der öländischen Prägeplatte 1947 als einäugig erkannt und daher als Odin oder Odinspriester interpretiert wurde; vgl. E. Graf Oxenstierna, Die Goldhörner von Gallehus, 1956 S. 150; K. Hauck, Herrschaftszeichen eines wodanistischen Königtums, Jahrbuch für fränkische Landesforschung 14, 1954 S. 47ff. Ich bin durch verschiedene Neufunde gezwungen, die dort vertretene Auffassung zurückzuziehen. Warum ich nunmehr den Kreis dieser Darstellungen in Zusammenhang mit der Hildeüberlieferung sehe, ist unten bei Anm. 58 wenigstens angedeutet.

[13]) Infolgedessen sind die figürlichen Bleche wiederholt unzulänglich mitgeteilt; vgl. z. B. die fehlerreichen Zeichnungen der Bleche des Helmes Valsgärde 8 bei G. Arwidsson, Valsgärde 8, 1954 Fig. 78f.

[14]) S. Lindquist, Gotlands Bildsteine I und II, 1941/42.

der Bildsteine Erreichbare meisterhaft erreicht sei, nicht zutreffend. Lindquist selbst hat das jedenfalls de facto nicht anerkannt, wenn er selbst wenige Jahre nach seinem Buch eines der Hauptdenkmäler, den Stein Lärbro St. Hammars III, in einer in wesentlichen Details veränderten und ergänzten Fassung vorlegte[15]). Damit ist zugleich dargetan, mit welchen außerordentlichen Schwierigkeiten bereits die Aufgabe der Lesung verknüpft ist. Ähnliches gilt bei den Bildern der festlandsschwedischen Runensteine. Wichtige Ergänzungen der älteren Lesungen und Nachentdeckungen sind auch bei ihnen selbst bei berühmten und viel abgebildeten Denkmälern möglich, wie jedermann deutlich ist seit Sven B. F. Jansson die Bildritzung des einzigartigen Steins von Möjbro erheblich vollständiger lesen konnte[16]).

Soviel Anerkennung und Dank jedermann dem wegbereitenden ersten Katalog der gotländischen Bildsteine von Lindquist schuldet, so wird der Benützer mit ikonographischen Anliegen doch sehr bald mit Bedauern konstatieren, daß viele der Abbildungen für eine intensive Interpretation zu klein sind und viel zu wenig große Detailbilder der Ausgabe beigegeben wurden. Damit hängt zusammen, daß dem blätternden Benützer, der nicht tiefer eindringt, entgehen muß, daß die Darstellungen jedenfalls ursprünglich keineswegs nur in silhouettenhaftem Umriß auf den Stein notiert worden sind und sich von den Grundflächen abheben, sondern in feinen Strichskizzen. Von einer ganzen Reihe von Denkmälern her sind diese Strichritzungen an sich durchaus bekannt. Da jedoch diese Ritzungen viel schwerer zu lesen sind als die Flachreliefs, sind sie bisher im ganzen unerforscht. Nach der Untersuchung von einigen zwanzig Steinen von der ältesten bis zur jüngsten Gruppe mit Hilfe von Latexabformungen bin ich sicher, daß man diese Strichritzungen trotz ihrer Zartheit und ihrem sehr ungleichen Erhaltungsbefund weithin lesen kann[17]). Da in ihnen die eigentliche und originale Konzeption des Bildkünstlers festgehalten ist, von der bei der Meißelung oft genug abgewichen wird und zwar gerade auch in ikonographisch bedeutungsvollen Einzelheiten, muß diese Strichritzung zur Grundlage einer Neuedition gemacht werden. Was diese Neuausgabe künstlerisch und kunstgeschichtlich bedeuten würde, sei wenigstens mit einem Beispiel dargetan. Ich wähle dazu ein Denkmal aus, dessen Strichritzung bereits be-

[15]) S. Lindquist, Daggängsmonumentet, Gotländskt Arkiv 1948 S. 19–26.

[16]) S. B. F. Jansson, Fornvännen 1952 S. 124ff.

[17]) Meine Auswertungsergebnisse habe ich am 5. 2. 1957 einem Gremium der Römisch-Germanischen Kommission, bei dem W. Holmquist-Stockholm als Gast teilnahm, mit meinem Abformungsmaterial und meiner Ausleuchtungsmethode in Frankfurt vorgelegt. Ferner wurde in einem Colloquium des Max-Planck-Instituts für Geschichte am 12. 5. 1957 in Göttingen in Anwesenheit u. a. auch von Prof. H. Jankuhn und Prof. W. Krause nach ausführlicher Diskussion einer größeren Gruppe von Abformungen das Prinzip der Auswertung als richtig anerkannt. Vgl. auch Anm. 9.

kannt ist, das aber in der Regel zu klein abgebildet wurde, so daß man keine Vorstellung von der Intensität und Qualität des Originals bekommen konnte, dessen ganze Größe sich freilich der Wiedergabe entzieht (Tafel I Fig. 1)[18]). Noch wichtiger ist, daß man mit dem neuen Editionsprinzip auch bisher verloren gegebene Bildteile und Bildsteine, die praktisch als unlesbar galten, lesen kann, wenn man die beträchtliche Mühe nicht scheut, die das allerdings voraussetzt.

Bei der Größe und Bedeutung der neuen Editionsaufgabe wird man wünschen, daß sich ihrer ein Team von Spezialisten verschiedenster Richtungen annimmt. Ich selbst werde im Anhang zu meinem Bildblechbuch ausführlicher über die technischen Probleme der neuen Lesungen an einigen Beispielen berichten und dann an anderer Stelle meine bisherigen Auswertungsergebnisse vorlegen, um die Dringlichkeit der Neuedition zu unterstreichen. Hier können nur zwei Probestücke abgebildet werden. Um nun einleuchtender zu machen, daß die großen Mühen und der beträchtliche Einsatz von Mitteln, welcher der Plan einer Neuausgabe bedarf, wirklich lohnen, gebe ich im folgenden eine kurze Übersicht über die ikonographischen Ergebnisse der Bildforschungen, die ich mit allen Belegen und Nachweisen im Zusammenhang meiner zukünftigen Bildveröffentlichungen begründe, so daß ich mich hier auf einen Vorbericht beschränken kann. Wenn die Ergebnisse weiter greifen, als die Spezialisierung der ersten Editionen auf besonders wichtige Materialgruppen und ihren Denkmälerkreis vermuten läßt, so deswegen, weil es darum geht, in einem Neuland festen Fuß zu fassen, wozu man ohne einen Überblick über den gesamten vorhandenen Denkmälerbestand nicht auskommt. Denn bisher ist die Bildinterpretation alles in allem genommen noch wenig methodisch und ihre Ergebnisse gehen daher infolgedessen auch weit auseinander.

Es wird daher willkommen sein, wenn ich zunächst bei der Problematik der Deutungsmethode verweile. So umstritten einerseits mit gutem Grund zahlreiche Deutungsvermutungen sind, die oft nur mit einer einzigen Handhabe und mit unzulänglicher Kenntnis der Befunde gewagt und geäußert werden, so sicher ist andererseits, daß man auch auf diesem Felde zu Ergebnissen kommen kann, die die allgemeine Zustimmung finden. Um das darzutun, seien hier genannt die zwei mit Gewißheit unserem Themenkreis zugehörigen Darstellungen des sogenannten Kästchens von Clermont, das sich heute wieder bis auf eine Schnitzplatte in England befindet, wo es im Frühmittelalter beheimatet war. Da ist erstens auf dem Deckel die Abbildung von dem sagenberühmten Schützen Eigel-Egil-Aegili. Ohne daß sein Name in angelsächsischer Runenschrift neben ihm stünde, würden wir kaum mit Sicherheit die Szene deuten können, da dazu die literarische Über-

[18]) Vgl. mit dieser Tafel die Abb. bei Lindquist, Gotlands Bildsteine I Fig. 104, 111, 112 und 114 und II S. 123.

lieferung in diesem Fall zu spät und lückenhaft ist[19]). Wenn nun auch die Zahl von Bilddenkmälern mit Runen, die in Verbindung mit dem Bildthema stehen, beträchtlich ist[20]), so bleibt dennoch vorerst wenigstens die Lösung des Deutungsproblems durch eine Beischrift im Frühmittelalter der seltene Ausnahmefall. Der Bildbezug von runischen Formeln z. B. auf Brakteaten ist bisher jedenfalls von der ikonographischen Seite her noch zu wenig sicher erforscht. Diese Tatsache darf nicht dazu verleiten, die Runen aus den Deutungsüberlegungen vorläufig überhaupt auszuklammern, wie z. B. das Eric Graf Oxenstierna tat, als er die Menschendarstellung des Brakteaten von Skrydstrup mit Ziu interpretierte[21]). Sein Argument ist dabei, daß das menschengestaltige Wesen einem Wolf seine Hand in den Rachen lege. Diese Anschauung ist mit Gewißheit unzutreffend. Denn wer sich einläßlicher mit den Gebärden der Brakteatenkunst beschäftigt, weiß, daß die Haltung der Arme des vermeintlichen Ziu dem »Oranten«-Typus zugerechnet werden muß, daß also die eine Hand nur zufällig vor das Wolfsmaul erhoben ist. Man würde das sofort sehen können, wenn Oxenstierna nicht (und zwar ohne irgendwie darauf hinzuweisen) zusammen mit den Runen auch die anderen Begleittiere der menschlichen Gestalt, den Hirsch, die Schlangen und den Vogel und schließlich sogar einen Teil der Kopfbedeckung des sogenannten Ziu in der Abbildung weggelassen hätte, auf der die zweite Hand vor dem Hirschgeweih erscheint und trotzdem nicht mit diesem zusammen kombiniert gedeutet werden darf; (Tafel IV Fig. 7 und 8). Alle diese weggelassenen Details sprechen ebenso gegen die Ziuthese wie auch die Runen, jedenfalls wenn man Wolfgang Krauses Überlegungen zu der Lauchformel als gewichtig anerkennt[22]).

Nun, wir diskutierten dieses Beispiel einer verfehlten Deutung zunächst unter dem Gesichtspunkt von Beischrift und Interpretation; es darf nicht allein auf die runischen Beischriften und Zeichen beschränkt werden, auch lateinische Inschriften sind nicht ohne Wichtigkeit[23]). Aber wir haben zugleich mitgesehen, welche ausschlaggebende Rolle für den Deutungsansatz die sichere Entschlüsselung der Bildgebärden und der Bildformeln spielen. Nachdem sie in besonderem Maß in diesem Material noch unerforscht sind, liegt hier eine reiche Fehlerquelle für die Deutung von allen jenen Darstellungen, die allein aus sich heraus verstanden werden können. Das Kästchen von Clermont bietet auch eine solche mit seiner Wielandszene. Obwohl der

[19]) Vgl. G. Baesecke, Vor- und Frühgeschichte des deutschen Schrifttums I, 1940 S. 297.

[20]) W. Krause, Runeninschriften im älteren Futhark, 1937.

[21]) Oxenstierna a.a.O. S. 36 mit Fig. 99 bei S. 144.

[22]) W. Krause, Untersuchungen zu den Runennamen I, Die Lauch-Rune, Nachrichten der Akad. der Wissensch. in Göttingen philol.-hist. Kl. 1946/47 S. 60–63; ders., Runeninschriften im älteren Futhark, S. 31ff.

[23]) Hauck, Jahrbuch f. fränkische Landesforschung 14, S. 39.

Schnitzer sie allein nicht beschriftet hat, ist ihre Entzifferung einhellig anerkannt. Das wird bedingt durch eine bezeichnende Verbindung sehr bestimmter Einzelzüge. Die Schmiede könnte an sich auch in der Sigfridüberlieferung abgebildet sein, aber sie scheidet aus infolge der dargestellten Begegnung von dem Schmied mit der Frauengestalt, infolge der geköpften Leiche unter dem Amboß und auch wegen der ergänzenden Szene, die mit dem abgebildeten Vogelfang auf die Flucht mit dem Vogelgewand vorausdeutet. Wäre diese weitere Szene nicht mitüberliefert, auch dann noch kämen wir zu einer sicheren Identifizierung mit Hilfe der bezeichnenden Verbindung von den hervorgehobenen drei bestimmenden Einzelzügen, wobei ich weniger Sicheres wie die Übergabe eines allein mit Hilfe des Bilds nicht so leicht bestimmbaren Gegenstands, des Rings, und die vielleicht angedeutete Lähmung des Schmieds übergehe [24]). Wir kennen weitere frühe Darstellungen der Wielandüberlieferung, von denen ich unter dem Gesichtspunkt des Verfahrens zur Identifizierung hier noch eine erörtere, die auch unter einem anderen Blickpunkt besonderen Rang hat, den wir allerdings erst etwas später ins Auge fassen können.

Ich meine die Wieland-Fassung, welche der große, schöne Bildstein Ardre VIII bietet (Tafel V Fig. 10). Als den sicheren Ausgangspunkt für die Deutung wird man anerkennen dürfen, die Abbildung der hier mit Rasensoden gedeckten Schmiede zusammen mit den zwei geköpften (Knaben-)Leichen [25]). Wenn auf dem angelsächsischen Schnitzbild nur eine Leiche ohne Kopf dargestellt wird, so begegnen wir damit auch der weiteren Grundfrage, wie weit solche Abwandlungen der uns bekannten Überlieferung gehen dürfen, ohne daß sie die Identifizierung unsicher machen. In diesem Fall könnte man sich ja zunächst allein mit dem formalen Ausweg helfen, daß nicht mehr Raum zur Verfügung gewesen sei für den zweiten toten Königssohn oder daß zur Andeutung dieser Stufe der Rache Wielands auch die Schilderung des Todes des einen der beiden genüge. In der Tat wird man so das Richtige treffen, ohne dabei völlig die hier freilich nicht sehr wahrscheinliche Möglichkeit ausschließen zu können, daß in einer uns sonst nicht bekannten Sproßform der Sage statt der zwei Königskinder nur eines vorhanden gewesen sei. Jedenfalls werden wir mit größerer Sicherheit ans Ziel kommen, wenn wir die Möglichkeiten solcher Variantenbildungen angesichts der weiten Verbreitung dieser Überlieferungen und der langen Dauer ihres Lebendigseins sehr hoch einschätzen und uns mit Entschiedenheit distanzieren von solchen genial-gewaltsamen Vereinfachungen des Bildes von dem reichverzweigten Überlieferungsstrom, wie sie etwa Andreas Heuslers so eindrucksvoll schöne Stammbaumrekonstruktionen der Nibelungen-

[24]) Von den sehr zahlreichen Abbildungen des Stücks nenne ich hier allein die bei A. Heusler, Die altgermanische Dichtung, ²1941, S. 2.

[25]) Lindquist, Gotlands Bildsteine II, S. 24 Ziff. 15f.

sage bieten. Das braucht ja keineswegs auszuschließen, daß wir dennoch die Dauerkraft von dichterischen Prägungen solcher Stoffe mit besonderem Rang als etwas Entscheidendes im Überlieferungsprozeß anerkennen.

Der gotländische Stein Ardre VIII schildert im Gegensatz zu dem angelsächsischen Schnitzer zwar die uns aus den Schriftzeugnissen bekannte Zweiheit der toten Königskinder, dem Schmied dagegen gibt er nicht nur einen Flugapparat oder Flügel [25a]) oder ein Federhemd, sondern er verwandelt ihn in einen Vogel. Der vollständige Gestaltentausch ist dabei strukturell jedenfalls sicher das altertümlichere. Diese von den literarischen Quellen nicht mehr festgehaltene Variante schränkt um so weniger die Gewißheit der Identifizierung des Bildthemas ein, als wir gleich in einer anderen Überlieferung den umgekehrten Fall kennenlernen werden: Snorri berichtet von vollem Gestaltentausch, das rund ein halbes Jahrtausend ältere Bild hat nur die Fluggewandung [26]). Der in einen Vogel verwandelte Schmied ist auf Ardre VIII zusammen komponiert mit der Frauengestalt, die nur die Königstochter sein kann. Was mit dieser Verbindung genau gemeint war und ob etwa mit dieser Bildformel auf die Vergewaltigung hingedeutet wird, bleibt infolge des unzulänglichen Erhaltungszustandes offen. Trotz solcher Unsicherheiten im einzelnen vermögen wir mit Gewißheit Hauptformeln und Personen der Wielandsage wieder zu erkennen.

Die Wielandüberlieferung ist methodisch noch in anderer Hinsicht aufschlußreich. Indem Alfred der Große im 9. Jahrhundert die lateinischen Verse des Boethius, die in deutscher Übersetzung lauten:

»Wo sind jetzt die Gebeine des getreuen Fabricius geblieben?«

»Was ist nun Brutus oder der strenge Cato?« altenglisch interpretiert:

»Wo sind nun des weisen Wieland Gebeine«,

»Des Goldschmieds, der einst der berühmteste war?«,

muß er Fabricius mit *faber* etymologisch verknüpft und zugleich den Wielandnamen als einen redenden Namen angesehen haben, so daß Wieland als der 'Schmiedende' an die Stelle von Fabricius-*faber* treten konnte [27]). Diese dem Mittelalter also bewußte Tatsache der Verknüpfung von Heldennamen mit dem Rollencharakter erweist sich bei behutsamem Gebrauch der in der Regel schwierigen sprachlichen Namensinterpretation als ein weiteres wichtiges Hilfsmittel bei der Deutungsaufgabe.

Ich möchte das an dem Beispiel einer der rätselhaftesten Überlieferungen dartun, welche die Heldensagenforschung kennt, und zwar an den Har-

---

[25a]) Sie werden abgebildet auf den beiden einige Generationen jüngeren Steinkreuzfragmenten von Leeds; vgl. W. G. Collingwood, Northumbrian Crosses, London 1927 S. 161 ff.; vgl. unten Anm. 63a.

[26]) Unten bei Anm. 63.

[27]) King Alfred's old English Version of Boethius, ed. W. J. Sedgefield, 1899, X 33ff. S. 165. Baesecke a.a.O. S. 299.

lungen. Vor allem durch die Bezeugung in dem angelsächsischen Gedicht vom Weitfahrer ist hohes Alter der Harlungen-Tradition sicher. Bei der Namensinterpretation nehme ich Überlegungen auf, die bereits Friedrich Panzer[28]), Hermann Flasdieck[29]) und Georg Baesecke[30]) angestellt haben. Sie sehen den Namen verbunden mit dem germanischen Wort 'Heer', das als Heer des Totengottes verstanden werden könnte. Als Panzer zum ersten Mal mit dieser Ansicht hervortrat, hat er wenig Zustimmung gefunden. Durch die Bildüberlieferung wird sie jedoch bestätigt. Es ist an dieser Stelle unmöglich, die ganze Beweisführung mit allen Argumenten auszubreiten. Ich beschränke mich daher auf wenige Hauptpunkte, die der Weiterführung unseres methodischen Anliegens dienen können.

Entscheidend für meine Auffassung der einschlägigen englischen und schwedischen Bilddenkmäler wurde eine besonders eigenartige Helmform, die die Forschung zwar schon seit 1870 kennt, aber bisher nicht recht verstanden hat. Die Helme zeigen hörnerartige Aufsätze, die in Vogel- oder Schlangenköpfen enden (vgl. Tafel III Fig. 4 und 5). Es läßt sich nun mit frühmittelalterlichen Analogien beweisen, daß trotz dieser Variation beide Male dasselbe Tier, die Schlange, die auch sonst mit vogelartigen Köpfen wiedergegeben werden kann, gemeint ist und daß die vermeintlichen Hörner trotz aller Ornamentalisierung als Schlangenkörper verstanden werden dürfen[31]). Mit der Schlange als Seelentier sind wir aber wiederum im Bereich des Toten- und Kriegsgotts[32]). Die Bildbelege dafür sind außerordentlich zahlreich. Hier soll allein interessieren, daß diese besondere Helmform in der Bildüberlieferung in drei Zusammenhängen vorkommt.

Erstens trägt diesen Helm der Gott selbst auf einigen Darstellungen, die ihn als übermenschlichen Sieghelfer zeigen. Zweitens kommt diese Helmform vor bei Hagen in dem älteren Darstellungstypus der Hildeüberlieferung. In diesem Fall darf man davon sprechen, daß dieser Helmschmuck in die Reihe der Hinweise gehört, die darauf deuten, daß in der Hildetradi-

---

[28]) F. Panzer, Deutsche Heldensage im Breisgau, Neujahrsblätter der Badischen historischen Kommission, 1904 S. 57; ihm folgten R. Much, in: J. Hoops, Reallexikon der germ. Altertumskunde II, S. 450f. und O. Höfler, Kultische Geheimbünde der Germanen I, 1934 S. 72f.; anders H. Schneider, Germanische Heldensage I, 1928 S. 243.

[29]) H. Flasdieck, Harlekin, Anglia 61, 1937 S. 321 (freundlicher Hinweis von F. R. Schröder).

[30]) A.a.O. S. 49. – Nachdrücklich stimmt zu W. Betz, Die deutsche Heldensage, in: W. Stammler, Dt. Philologie im Aufriß III, 1956 Sp. 1488.

[31]) Man wird daher diesen Helmtypus abgrenzen von dem Typ des echten Hörnerhelms wie ihn etwa das vermutliche Götterbild auf dem ersten Reifen des Runenhorns von Gallehus zeigt; anders Oxenstierna a.a.O. S. 150, der unberücksichtigt läßt, daß die Gallehusfigur nicht einäugig ist wie der Tänzer der Torslundaplatte.

[32]) K. Helm, Altgermanische Religionsgeschichte II, 2, 1953 S. 69.

tion das Motiv der Totenschlacht alt und gemeingermanisch gewesen sein muß[33]), also nicht eine jüngere skandinavische Sonderform wie noch immer nicht wenige Forscher annehmen. Und schließlich tragen diesen Helm die Waffentänzer, die auf den Helmen von Sutton Hoo, Valsgärde 7 und wohl auch von Uppsala-Ost an der Stirnseite als Paar abgebildet sind (Tafel III, Fig. 5)[34]). Sie sind damit ebenso wie Hagen in der bildlichen Hildetradition des älteren Typus als Angehörige der Gefolgschaft des Totengottes, also seines Heeres gekennzeichnet, indem sie »seinen« Helm tragen. Dazu kommt, daß unser Ausgangspunkt als Beweisbasis bestätigt wird durch den uralten Knielauftypus der Beine, der hier als Abbildung einer Spring- und Tanzform verstanden werden darf[35]). Sie ist wiederum in erster Linie für die Träger der besonderen Helmform bezeugt und fügt sich aufs beste zu dem Deutungsansatz: Heermannen des Totenheers. Denn zu den Beschäftigungen dieses Heers des Totengottes gehören Kampfspiele und Waffentänze[36]). Bei dem paarweisen Auftreten der Tänzer in der dritten Gruppe an das Brüderpaar der Harlungen mit ihrem redenden Namen zu denken, hat also guten Grund. Dazu kommt als ergänzendes Argument das Bildprogramm der Helme, in das diese Harlungendarstellungen aufgenommen sind. Es zeigt in Sutton Hoo noch eine Reiterdarstellung in zahlreichen Wiederholungen mit einem Bildtypus der antiken Triumphalkunst, mit dem

---

[33]) Es ist für die Forschungssituation sehr bezeichnend, daß für die andere bisherige Auffassung allein stilistische Gründe ausschlaggebend sind; vgl. z. B. L. Wolff, Das Kudrunlied, Wirkendes Wort 4, 1953/54 S. 196: »Man hat längst erkannt, daß der mythische Ausgang unursprünglich ist. Er paßt nicht zur Heldendichtung alten Stils und gibt ja auch keinen Abschluß.« Alles das sind Rückschlüsse von einem rekonstruierten Idealbild aus, das sich den vorchristlichen Zeugnissen gegenüber als nicht stichhaltig erweist. Mit Recht wesentlich vorsichtiger Betz a.a.O. Sp. 1529. Man wird in dem Zusammenhang stärker berücksichtigen müssen, daß selbst das so tief verchristlichte Kudrunepos Spuren der Wiedererweckung hat (Str. 531ff.), wenn es sich hier auch nur mehr um die Heilung sehr schwerer Wunden handelt, die an die Stelle der älteren Tötung getreten sind.

[34]) Im Jahrbuch f. fränkische Landesforschung 14 habe ich bei S. 41 als Fig. 6 einen unzulänglichen und fehlerhaften Rekonstruktionsversuch vorgelegt. Er ist entstanden ohne Kenntnis des Originals und ohne Vorstellung von den Schwierigkeiten der Ermittlung der Befunde am Original; Vorlage war allein das Foto der Rekonstruktion von R. L. S. Bruce-Mitford, in: R. H. Hodgkin, A History of the Anglo-Saxons II, ³1952 Tafel 86 Abb. a. Inzwischen habe ich das Original im Britischen Museum selbst studiert und lege als Ergebnis die hier abgebildete Rekonstruktion der Szene vor. Über die Probleme der Rekonstruktion – z. B. die Notwendigkeit die Speere zu biegen, um die erhaltenen Festpunkte nicht zu verändern – werde ich in meinem Buch sprechen.

[35]) R. L. S. Bruce-Mitford, The Sutton Hoo Ship Burial, The Proceedings of the Suffolk Institute of Archaeology 25, 1, 1949 S. 50.

[36]) Höfler a.a.O. S. 154ff.

jahrhundertelang der Kaiser als *semper victor* geschildert wurde[37]). An sich ist dieser Typus außerordentlich weit verbreitet gewesen und auch zur Abbildung von Reiterheiligen verwendet worden, aber an der Stelle, an welcher er in unserem Bilderkreis auftritt, an den fürstlichen Helmen, ist es durchaus berechtigt, zuerst an vergleichbare Kaiserbilder zu denken.

Da die Darstellung des kaisergleich sieghaften Reiters in Sutton Hoo bisher wesentlich unvollständiger bekannt gemacht ist, als sie von den englischen Gelehrten rekonstruiert werden kann, bilde ich zur Verdeutlichung des Typus das goldene deutsche Seitenstück von einer runden Scheibenfibel ab (Tafel III Fig. 6), die in Pliezhausen bei Tübingen in einem Frauengrab gefunden wurde. Die Zeichnung ist spiegelbildlich wiedergegeben und ohne das antithetische Löwenpaar, um die enge Beziehung zu der Reiterdarstellung von Sutton Hoo noch nachdrücklicher hervorzuheben. Die eigenartige Speerspitze deutet sichtbar das Eingreifen des übermenschlichen Sieghelfers an, welcher daher hinter dem Reiter im eidolon-Typus und an der Stelle des antiken *numen victoriae* erscheint[38]).

Durch die Harlungengruppe als doppeltes Stirnbild des Helms, neben dem sich an den Schläfen und über den Ohren des Trägers die Reiterdarstellung wiederholt, wird es möglich, in dem kaisergleich sieghaften Reiter Ermanarich zu vermuten. Zwar haben wir außer der Tradition der Bildformel und der Bildkombination keine Mehrzahl von bestimmenden Einzelzügen, die eine solche Auffassung stützten. Aber auf Grund der Eigenart der anderen uns erhaltenen Programme des Helmschmucks mit Bildern wird man doch diese Deutungsmöglichkeit erwägen dürfen. Daß auf dem bisher nicht veröffentlichten Helm von Valsgärde 7 die kaisergleich sieghafte Reiterdarstellung wesentlich figurenreicher ist[39]), ändert wenig an der vorgeschlagenen Deutung. In dieser Sicht stellt sich das Programm des Königshelmes von Sutton Hoo zu den Harlungen- und Ermanarich-Zeugnissen in den frühmittelalterlichen angelsächsischen Dichtungen.

Methodisch haben wir, abgesehen von dem Hinweis auf den für die Bilddeutung wesentlichen Rollencharakter, den redende Namen einiger Helden zweifellos spiegeln, und zwar besonders dann, wenn es sich um

---

[37]) Nichts mit dem ursprünglichen Programm hat ein drittes Bildthema zu tun. Es kommt nur relativ weit hinten am Helm ein einziges Mal vor und erweist sich, obwohl nur sehr geringe Fragmente noch erhalten sind, als eine Parallele der Zweikampfszene des Helmes Vendel XIV. Vergleichbare Ergänzungen der Helmprogramme mit themenfremden Bildblechen sind auch sonst anzutreffen.

[38]) In Sutton Hoo fehlt der Reiterdarstellung an der Lanzenspitze mit einiger Wahrscheinlichkeit diese bedeutsame Einzelheit. Aber es läßt sich zeigen, daß diese Art der Variation nicht ohne Seitenstücke ist.

[39]) Die bisher unpublizierten Reiterszenen der mittleren Bildzone dieses Helmes zeigen den Zusammenhang mit Topoi der Triumphalkunst der Spätantike besonders eindrucksvoll.

Überlieferungen hoher Altertümlichkeit handelt, zugleich eine Vorstellung davon bekommen, welche wichtige Hilfe die szenische Komposition und die Einfügung in ein bestimmtes Bildprogramm für die Deutungsaufgabe darstellen. Mit dem Harlungenthema ist jedoch gleichzeitig noch eine andere zentrale Frage in den Mittelpunkt unserer Erörterung gerückt, nämlich die nach dem Verhältnis von Heldensage und Mythos. Das Problem ist in den letzten Jahren erneut viel besprochen worden. Der nüchterne Betrachter der Forschungssituation wird nicht daran zweifeln, daß sich in diesem Bereich wieder eine mehr undogmatische Sicht durchsetzt. Denn die durch Heuslers großartige Konzeption, die von areligiösen Idealen geprägt war, entstandene Verschlossenheit besonders der Literarhistoriker gegenüber mythischen Zügen, die aus stilistischen Gründen nach dem Vorgang Heuslers als jung erklärt wurden, lockert und löst sich deutlich[40]). Neue Quellen sind in einem solchen Augenblick besonders willkommen. Sie zeigen, daß die Heldensage infolge der Christianisierung einem religionsgeschichtlich faßbaren Strukturwandel unterworfen gewesen sein muß. In der zu ausschließlich literarisch-ästhetischen Würdigung der sogenannten Gefolgschaftsdichtung konnte dieser Vorgang nicht im Blickfeld der Forschung aufscheinen.

Daß wir, jedenfalls vor der Christianisierung, gegen Heuslers Grundüberzeugung bei den Germanen ähnlich wie auch bei anderen indogermanischen Völkern die Helden als Heroen verehrt sehen, beweist die vorchristliche Bildüberlieferung auf Schritt und Tritt. Denn es würde die Heldendarstellungen auf den Bildsteinen, die im Zusammenhang mit den vorchristlichen Formen des Totenkults stehen, überhaupt nicht geben, wenn sie nicht ebenso Heilsbilder wären wie die Götterbilder. Besonders nachdrücklich werden wir auf diesen Befund durch die Denkmäler hingewiesen, die Helden- und Göttersagen zusammen erzählen. An dieser Stelle haben wir uns daher noch einmal an den Bildstein Ardre VIII mit seiner Wielandüberlieferung zu erinnern. Unmittelbar neben ihr stehen zwei Thorsmythen: erstens Thors Fischfang und zweitens Thors Kampf mit dem neunköpfigen Riesen (Tafel V Fig. 10)[41]). Das erste dieser beiden Thorsthe-

[40]) H. Schneider, Einleitung zu einer Darstellung der Heldensage, Beitr. 77, 1955 S. 74 spricht nunmehr davon, daß die Helden den Germanen »vertraut und gegenwärtig« waren, »fast wie religiöse Erscheinungen und Begriffe«; vgl. auch F. R. Schröder, Mythos und Heldensage, Germ.-Rom. Monatsschrift 36, 1955 S. 1–21; J. de Vries, Die Heldensage, Hessische Blätter für Volkskunde 46, 1956 S. 8–25; Betz a. a. O. bes. Sp. 1459 f., 1470 ff. Den Wandel der Forschung charakterisiert besonders Hermann Schneiders Würdigung von O. Höflers Rökstein-untersuchung, in: Historia Mundi, begründet von F. Kern, V. Frühes Mittelalter, 1956 S. 57.

[41]) In dem Ausschnitt konnte leider der Köder – »möglicherweise ein Stierkopf« (Lindquist), der links vor dem Boot sichtbar ist – nicht mit wiedergegeben

men hat indogermanische Verwandte wie die Kämpfe zwischen Indra und Vrtra oder zwischen Apoll und Python. Es ist ein Thema, das hier mit einem Gott und seinen Krafttaten verknüpft ist, das aber ebenso in den Drachenkämpfen zahlreicher Helden wiederkehrt. Die Bilddenkmäler lassen keinen Zweifel darüber, daß in diesen heroischen Drachenkämpfen die Heldengestalten Taten göttlichen Ausmaßes vollbringen. Es gibt schon in der ältesten Bildgruppe dafür eindrucksvolle Belege, die ich an anderer Stelle vorlegen werde. Daß diese Vorstellung jedoch bis zur beginnenden christlichen Mission lebendig gewesen ist, hätte man längst an einem so berühmten Denkmal wie der schwedischen Sigurdritzung von Ramsundsberget sehen können, wenn man nur aufgeschlossen genug für diese Problematik gewesen wäre.

Auf rund zweitausend schwedischen Runensteinen ist die Runenritzung hineinkomponiert in ein Schlangen-Drachenpaar, das zwar auch in ärmeren und reicheren Variationen auftreten kann, aber doch im ganzen gesehen erstaunlich einheitlich wiederkehrt. So auch auf der bildgeschmückten Runensteingruppe, zu welcher die Sigurdritzung von Ramsundsberget in Södermanland gehört[42]). Der tödliche Schwertstoß des Helden ist jedoch auffallend genug von den Ritzern der Bilder jener Gruppe gegen eines der beiden Ungeheuer gerichtet, die die Szenen sowohl wie die Runen einrahmen. Das kann nur heißen: dieser Held hat die Todesdämonen in seinem Drachenkampf selbst besiegt, wahrlich eine Tat, die übermenschliche Kräfte erfordert. Jan de Vries ist daher in vollem Recht, wenn er hervorhebt: »Wenn das den Zeitgenossen mehr oder weniger bewußt ist, so kann das Heldenlied nicht bloß eine Unterhaltung der fröhlich zechenden Ritterhalle sein, denn es weckt immer wieder eine durchaus religiöse Ergriffenheit.«[43]) Dasselbe wußte Alchvine, wenn er sich gegen den Vortrag des Ingeldliedes in Lindisfarne wendete mit den Worten: »*Verba Dei legantur in sacerdotali convivio. Ibi decet lectorem audiri, non citharistam; sermones patrum, non carmina gentilium.*«[44])

Es ist nun keineswegs so, daß sich diese Fakten nicht auch in den ältesten schriftlichen Nachrichten seit der frühen römischen Kaiserzeit spiegelten. Vielmehr ist davon immer wieder die Rede bis zur Christianisierung, wie etwa Adam von Bremen mit seiner Beschreibung der Kulte in Uppsala lehrt, wenn es nach der Schilderung der Verehrung der drei Hauptgötter heißt: »*Colunt et deos ex hominibus factos, quos pro ingentibus factis immortalitate do-*

werden; – an sich sind nur fünf Köpfe sichtbar, aber man wird sich vielleicht die fehlenden vier auf der Rückseite der Gestalt ergänzen dürfen; anders Oxenstierna a.a.O. S. 55ff.

[42]) Sveriges Runinskrifter III, 1924–36 Text S. 71ff., 388. Tafelbd. Pl. 47 und 48, 205 und 206, vgl. auch Pl. 165 und 166; Heusler, Die altgermanische Dichtung S. 183.

[43]) A.a.O. S. 17.

[44]) MGh. Epp. IV ed. E. Dümmler, 1895 S. 183.

Fig. 1: Ausschnitt aus dem gotländischen Stein von Stenkyrka Lillbjärs III. Foto ATA.

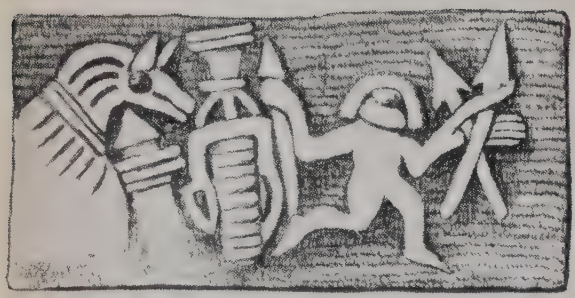


Fig. 2: Bronzeblech von Obrigheim
nach Oxenstierna.

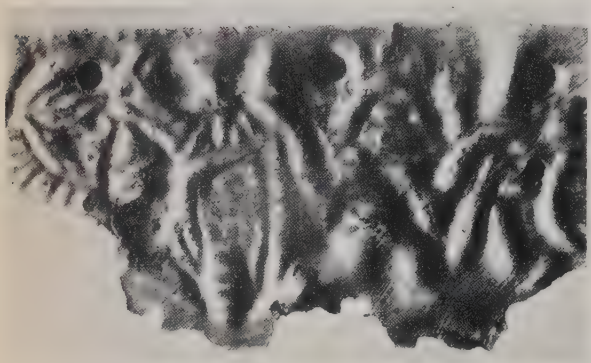


Fig. 3a: Originalaufnahme des Bronzeblechs von Obrigheim.
Es fehlen zwei kleinere Fragmente unten links.

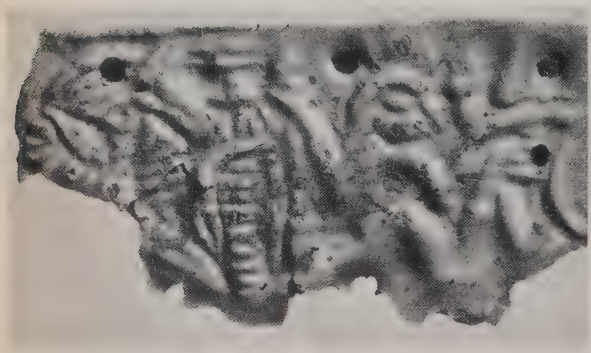


Fig. 3b: Bronzeblech von Obrigheim.

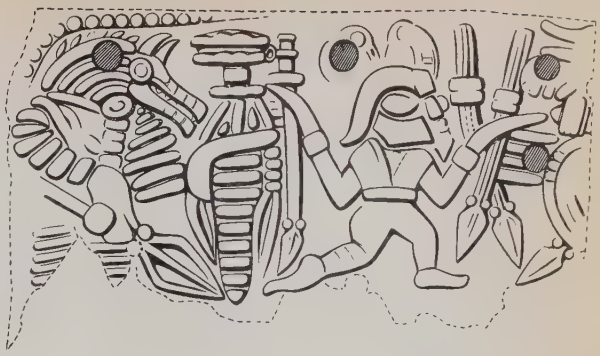


Fig. 4: Bronzeblech von Obrigheim; Zeichnung I. Müller.

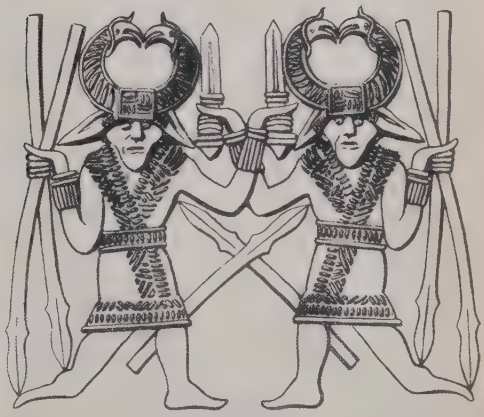


Fig. 5: Die Waffentänzer vom Königshelm in Sutton Hoo; Zeichnung W. Hilpert.

Fig. 6: Der sieghafte Reiter von der Brakteatenfibel aus Pliezhausen; Zeichnung W. Hilpert.

Fig. 7: Skrydstrup, das erhaltene Fragment.

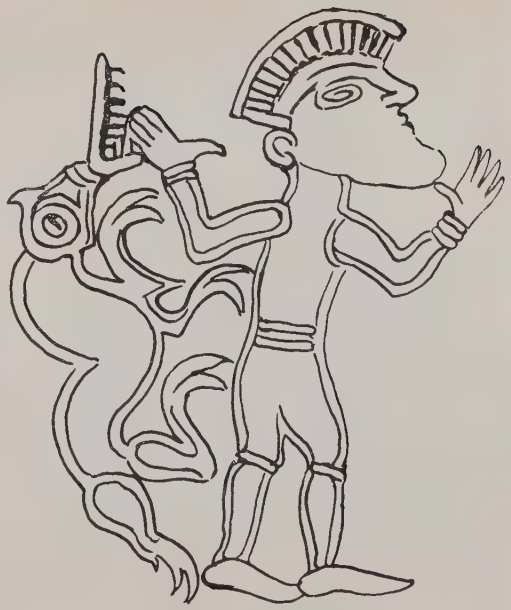


Fig. 8: Ausschnitt aus dem Brakteaten von Skrydstrup nach Oxenstierna.

Fig. 9: Bildblech mit Harfner, angelsächsisch 7. Jh.

Fig. 10: Die Thorsmythen und Wielandszenen des Bildsteines Ardre VIII. Foto ATA.

Fig. 11: Der verschollene uppländische Stein von Ramsjö; Zeichnung des 17. Jhs.

Fig. 12: Ausschnitt aus dem 3. Bildfeld des Steins Stenkyrka Smiss I; Latex-Auswertung.

Fig. 13: Viertes Bildfeld des Steins Lärbro St. Hammars; Latex-Auswertung.

Fig. 14: Streifenausschnitt aus dem Teppich I a von Överhogdal; nach ATA-Foto.

Fig. 15: „Gobelin"-Fragment aus Rolvsöy.

Fig. 16: Ausschnitt aus dem Stein Lärbro St. Hammars III; zweites Bildfeld; nach ATA-Foto.

nant.«[45]) Und Tatsachen wie die, daß Helden beim Aufmarsch zur Schlacht angerufen und besungen werden oder an der Stelle von den Hauptgöttern in den Adelsgenealogien erscheinen können, weisen deutlich in dieselbe Richtung[46]). Daher ist es denn auch nicht überraschend, daß die fürstlichen Helme mit heroischen Bildprogrammen »fest« gemacht werden[47]). Kurz, wir haben allen Grund, jedenfalls im Bereich der vorchristlichen Heldenüberlieferung von Heroenmythen neben Göttermythen zu sprechen und den Prozeß der Entmythologisierung zu untersuchen, den das Fortdauern der Heldensage auch in christlicher Zeit voraussetzt. Mit diesem Gesichtspunkt sind wir zwei weiteren Grundlagen-Problemen nahe, dem der erstaunlichen Dauerhaftigkeit dieser Überlieferung und dem der tragenden Schichten.

Das erste der beiden Probleme müßte sich in der Bildüberlieferung so spiegeln, daß dieselben Bildformeln durch viele Jahrhunderte gültig bleiben. Das ist nun auch mit gewissen Einschränkungen tatsächlich der Fall. Die Einschränkungen ergeben sich daraus, daß sich in dem Bildmaterial bereits vor der Christianisierung eine ältere und eine jüngere Epoche der Bilddarstellung mit knospenhaften und voll entfalteten Bildtypen abzeichnet. Die ältere Epoche, die mit den seeländischen Silberkelchen im 3. Jahrhundert beginnt und über die Goldhörner von Gallehus zu der ältesten gotländischen Bildsteingruppe, also bis um 600 herum reicht, ist viel ärmer in der Darstellung von Handlung, reicher in der Benützung von Sinnzeichen[48]), läßt Frauengestalten noch ganz zurücktreten und zeigt starke Nachwirkung spätantiker Bildtopoi[49]). Die Darstellungen der jüngeren Epoche entwikkeln sich rasch zu einem fast barocken Reichtum der Aussage, epische Szenenfolgen mit einem halben Dutzend Bildern dramatischer Höhepunkte sind keine Seltenheit mehr, mit dem ungleich größeren Anteil der Frau erscheint das Liebespaar in der Heldensage, der noch immer ornamental stilisierte Realismus kann redselig werden, und die Darstellungen entfalten sich nun aus durchaus eigenständigen künstlerischen Anliegen. Der tiefgreifende Wandel, den das Herauswachsen der jüngeren aus der älteren Epoche bedeutet, hat eine Reihe von alten Bildformeln absterben lassen, andere leben

[45]) MGh. SS rer. germ. in usum schol. [3]1917, ed. B. Schmeidler S. 259.

[46]) Vgl. dazu vorläufig meine Bemerkungen in der Hist. Zs. 176, 1953 S. 562f. und das sehr altertümliche Zeugnis MGh. SS. 16 S. 234.

[47]) Dazu P. E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik I, 1954 S. 312ff.

[48]) Es ist ein zentraler Einwand gegen den Deutungsversuch der Bilder der Goldhörner von Gallehus, den Oxenstierna a.a.O. vorgelegt hat, daß er diese Eigenart der Bildwelt der älteren Epoche völlig unberücksichtigt läßt und infolgedessen dann auch auf den Goldhörnern »kein sicheres mythisches Bild« (S. 36) finden kann.

[49]) Spätantik ist hier als reiner Zeitbegriff gebraucht.

weiter, nun aber in Konkurrenz mit neuen Lösungen, und schließlich fordert die andere Fülle auch die Ausbildung einer neuen Formeltradition. Ihrer Nachwirkung kann man auch noch nach der Christianisierung nachgehen. Denn die uns allein in größerer Zahl erhaltenen Portalplanken norwegischer Stabkirchen oder die englischen Steinkreuze zeigen Bildtraditionen, die bis in das 8. Jahrhundert zurückverfolgt werden können. Wie dann die neuen Möglichkeiten einer ritterlichen Buchkultur in Bilderhandschriften zu einer abermaligen Aufschwellung und Vermehrung der Themenkreise führt, das zu zeigen liegt jenseits der Grenzen der Aufgabe, die wir uns hier gestellt haben.

Den hier angedeuteten Wandlungsprozeß kann man am besten an den reichsten Überlieferungen verfolgen, also z. B. an den neun vom 6. bis zum 12. Jahrhundert erhaltenen Darstellungen der Hildesage oder an dem vielfältigen Material der Sigfridtaten und des Burgundenuntergangs. Um die Darstellungen der älteren Epoche mit Sicherheit identifizieren zu können, ist es besonders notwendig, alle Überlieferungsvarianten zu kennen, da unter Umständen die Abbildung eines einzigen zusätzlichen Details bereits die Deutungsvermutung zur Deutungsgewißheit erheben kann. Es ließe sich das gerade an den ältesten englischen und schwedischen Sigfridbildern zeigen, die gleichfalls bis ins 6. Jahrhundert zurückreichen[50]). Jedoch beschränke ich mich hier auf ein einziges anderes Beispiel, den uppländischen Stein von Ramsjö (Tafel VI Fig. 11), der zusammen mit dem Stein von Möjbro zu den ältesten festlandsschwedischen Denkmälern gehört. Nicht zufällig zeigen beide Steine eine Reihe formaler Beziehungen zu Heldendarstellungen der ältesten gotländischen Bildsteingruppe. Hier sei von ihnen allein genannt das Erscheinen der Totenschiffdarstellung unter dem Drachenkämpferbild von Ramsjö. Sie ist zwar von dem Zeichner des 17. Jahrhunderts nur ganz unvollständig wiedergegeben mit dem Strich, dessen Enden sich einrollen, aber dennoch mit einiger Wahrscheinlichkeit identifizierbar[51]). Das bisher ungelöste Rätsel des Ramsjösteines soll hier nur mit einem Einzelzug näher beleuchtet werden, nämlich dem vierfüßigen Tier, das hinter dem berittenen Drachenkämpfer erscheint. Mit uppländischen und gotländischen Parallelen läßt sich zeigen, daß es sich hierbei auch um ein Pferd handeln muß, obwohl der Zeichner bei ihm die Mähne nicht wiedergegeben hat[52]). Das Erscheinen eines reiterlosen Pferdes neben dem

---

[50]) Die Konsequenzen, welche das hinsichtlich der merowingischen Anknüpfungsversuche hat, sollen hier unerörtert bleiben.

[51]) Vergleichbares gibt es auch sonst auf uppländischen Bilddenkmälern. Den Versuch Lindquists, Gotlands Bildsteine I, S. 101, »das Schiff als eine Erinnerung daran zu betrachten, daß der, zu dessen Gedenken der Stein errichtet wurde, zu Schiff von hinnen gefahren ist«, halte ich für einen Modernismus.

[52]) Zum Problem der Kontrolle der alten Zeichnung W. Holmquist, Ryttaren

Berittenen kann an sich ganz verschieden erklärt werden, zumal in den knappen Chiffren der Bildformeln der älteren Epoche. Unter den verschiedenen Möglichkeiten, die hier nicht alle bedacht werden können, nenne ich allein die, welche sich daraus ergibt, daß das reiterlose Pferd in jüngeren Sigfriddarstellungen als Bildtopos für den Tod des Helden immer wieder vorkommt. Um das zu verdeutlichen stelle ich neben den Ramsjöstein einen Ausschnitt aus einem bisher nur mit ganz wenigen Strichen entzifferten Bildregister des gotländischen Steins von Stenkyrka Smiss I (Tafel VI Fig. 12)[53]. Dieses Denkmal, das bisher noch dem 8. Jahrhundert zugerechnet wurde, ist eines der schönsten und wichtigsten der jüngeren Epoche. Es erzählt, wie sich aus der mir im vergangenen Sommer gelungenen vollständigen Lesung ergibt, in neun Szenen, verteilt auf fünf Bildzeilen, zusammen die Sigfridtaten und den Burgundenuntergang[54]. Es steht für uns am Anfang jener Bildtradition, die bis ins 13. Jahrhundert nachwirkt, wie vor allem die geschnitzten norwegischen Portalplanken lehren. Auch auf ihnen gehören die Taten Sigurds-Sigfrids mit dem Burgundenuntergang zusammen. Das lehrt bereits die schönste und bekannteste Bilderfolge, die der Tür von Hyllestad, wo Gunnar-Gunther in der Schlangengrube neben dem Sigfridzyklus und mit ihm dargestellt ist[55]. Heuslers Rekonstruktion der Vorgeschichte der zwei Teile des Nibelungenepos wird also von diesen und anderen hier nicht genannten Denkmälern widerlegt.

Indem wir den rätselvollen Ramsjöstein an die Spitze dieser Abfolge stellen, verdeutlichen wir ebenso die Schwierigkeiten, die für die Interpretation an der Grenze der älteren und der jüngeren Darstellungsepoche entstehen, wie das Verhältnis von Kontinuität und Wandel, das sich trotz solcher Schwierigkeiten an diesem Denkmälerkreis vom 6. bis zum 13. Jahrhundert verfolgen läßt. Auf dem Stein von Stenkyrka Smiss I ist unter der letzten Burgundenzeile mit dem Tod Gunthers-Gunnars in der Schlangengrube eine weitere Zeile mit Hildeüberlieferung abgebildet[56]. Wir kennen

från Möjbro, Fornvännen 1952 S. 252; vgl. zu älteren Deutungsversuchen Sveriges Runinskrifter IX, 1953 S. 323ff.

[53]) Lindquist hatte bisher entziffert das hier nur unvollständig wiedergegebene hintere Ende des Speers und von der Hinterhand des Pferdes soviel, daß die Deutung Pferd bereits sehr wahrscheinlich war.

[54]) Vgl. Anm. 17.

[55]) W. Holmquist, Germanic Art during the first Millenium, 1955 Pl. LXII.

[56]) Daß nach dem Schiffs-Register des Steins zunächst eine Zeile Hilde-Sage kommt, hat mit Recht Lindquist, Gotlands Bildsteine I S. 105 festgestellt. Die älteren Versuche, diese Zeile mit der Völsungensaga zu verknüpfen sind abzulehnen. Dagegen darf trotz des Fehlens des Motivs vom Harfenschlagen an der Deutung 'G. in der Schlangengrube' festgehalten werden; neben den Abbildungen bei Lindquist a.a.O. Fig. 97–102 ist noch immer wichtig die ältere Lesung, die abgebildet ist bei J. Baum, La Sculpture figurale en Europe à l'époque mérovingienne, 1937 Pl. LI Fig. 143; vgl. auch S. 103f.

diese Hildeszene literarisch skaldisch aus dem 9. Jahrhundert durch die Strophen aus dem Schildgedicht Bragis, die uns Snorri bewahrt hat. Eine verwandte Verknüpfung mehrerer Sagenkreise läßt sich auch sonst auf gotländischen Bildsteinen nachweisen. Um zu zeigen, daß auch sie Dauer hat, bilde ich hier einen Ausschnitt aus dem einzigartig wichtigen nordschwedischen Bildteppich von Överhogdal ab (Tafel VII Fig. 14). Wir können ihn erst ganz verstehen, wenn wir daneben stellen eine weitere zum Glück ausführlichere gotländische Variante des Hildethemas. Ich meine den Stein Lärbro St. Hammars I, der in den vier ersten Bildzeilen die Hildesage erzählt. Für unseren Vergleich benötigen wir allein die vierte Zeile, die ich hier abbilde in meiner neuen wesentlich vollständigeren Lesung (Tafel VII, Fig. 13)[57]).

Von den neuen Ergebnissen der Lesung soll hier allein besonders herausgehoben sein, daß über der Reihe der Hetelingen ein Wolf erscheint, den Lindquist bereits zu wesentlichen Teilen entziffert hat, ohne ihn jedoch vollständig zu verstehen. Diese Tatsache ist in zweierlei Hinsicht von Bedeutung. Einmal wegen des Hetelingen-Hjadningarnamens. Denn bereits die ältere Forschung hat erwogen, daß es sich bei Hetel-Hedin, das 'Rock, Pelzrock' bedeutet, um eine Kurzform von Wolfhetan-Ulfhedin handeln könne[58]). Diese Auffassung läßt sich zur Gewißheit erheben, nachdem die Hetelingen in der älteren Darstellungs-Epoche mit Wolfspelzmasken wolfsgestaltig auftreten (vgl. Tafel III Fig. 4). Zweitens spielt Bragi, wie nun ganz sicher wird, auf diesen Wolfsnamen der Hetelingen-Hjadningar an[59]). Durch die Kennzeichnung der Hetelingen mit dem Wolf vermögen wir jedoch nun auch den linken Teil der unteren Zeile des hier abgebildeten Ausschnitts aus dem Överhogdalteppich zu verstehen. Denn unmittelbar hinter dem Steven des Schiffs erscheint, wie ich am Original zuerst erkannte und mir Frau Franzén, die das Stück neu herausgibt, bestätigt, ein Tier, das als Wolf verstanden werden darf. Bei der durch ihre besondere Größe ausgezeichneten Frauengestalt handelt es sich also um Hilde, die von den »landenden« Hetelingen entführt wird; in dem Mann hinter ihr wird man daher Hagen suchen dürfen, wenn man sich mit den volkstümlichen Darstellungsformen des Teppichs erst einmal vertraut gemacht hat. Wie auf dem Stein Stenkyrka Smiss I ist nun aber auch hier Hilde- und Burgundenüberlieferung gekoppelt. Denn für den Burgundenuntergang

[57]) Man vgl. damit die älteren Abbildungen bei Lindquist, Gotlands Bildsteine I Fig. 81. Die zahlreichen Probleme, welche die Lesung aufgibt, werde ich anderwärts ausführlich behandeln.

[58]) So zuerst R. Much, Der germanische Osten in der Heldensage, Zs. f. dt. Altert. 57, 1920 S. 161; für den freundlichen Hinweis auf diesen Zusammenhang habe ich E. Schwarz zu danken.

[59]) F. R. Schröder in seiner im Druck befindlichen Untersuchung zur Hildeüberlieferung, welche er mir liebenswürdigerweise im Ms. zugänglich machte.

darf man die Schiffsdarstellung mit der herausgehobenen Dreiergruppe in der Besatzung, die wohl die drei Burgundenkönige meint, deswegen in Anspruch nehmen, weil neben dem Schiff wiederum Gunnar-Gunther in der Schlangengrube abgebildet ist[60]). Nachdem der Teppich in diesem Teil wohl dem späten 11. oder doch dem frühen 12. Jahrhundert angehört, beweist er also den Nachklang frühmittelalterlicher Hochkunstformeln in Volkskunstformen nach rund drei Jahrhunderten. Mit diesem Ergebnis berühren wir bereits das Schichtenproblem. Bevor wir uns ihm widmen können, müssen wir jedoch zweierlei ergänzend unterstreichen.

Für die Hildesage haben wir deutsche, englische, norwegische und schwedische Bilddenkmäler. Mit der Darstellung der Hildeüberlieferung auf den angeführten gotländischen Steinen ist am engsten verwandt ein norwegisches Bildgewebe aus dem Rolvsöy-Fund (Tafel VIII Fig. 15). Das Fragment steht zeitlich, räumlich und sachlich den Bildgeweben aus dem Osebergfund nahe. Es präsentiert uns aus dem späteren 9. Jahrhundert eine sehr unzulänglich erhaltene Hochkunstform der Bildweberei in einer Technik, wie sie noch der Överhogdalteppich verwendet, und wie sie bereits für das 7. Jahrhundert bezeugt ist durch Textilienfragmente aus Valsgärde. Nur durch die gotländischen Analogien ist es möglich, das Fragment in unserem Zusammenhang zu erwähnen. Denn erhalten ist allein ein Bruchstück von einem Schiff (mit einem Schild und Fetzen von einer Menschengestalt)[61]), das »erwartet« wird von einer Frau an der Spitze von drei ursprünglich wohl lanzenbewaffneten und helmtragenden Männern. Der Technik entsprechend wiederholt sich die letztere Gruppe darüber gleich noch einmal (fragmentarisch). Fehlen auch die gotländisch dargestellten und literarisch gleichfalls bezeugten Einzelheiten wie der Ringhort in Hildes Händen, die für die Identifizierung so entscheidend sind, so erlaubt der erhaltene Bildaufbau dennoch das Stück unserer Überlieferung mit Wahrscheinlichkeit zuzuzählen. Mit der Diskussion dieses Fragments beenden wir unsere Erörterung der Dauerkraft heroischer Überlieferung am Beispiel der Hildesage.

Wie rasch im Zusammenhang der Christianisierungsvorgänge eine Entmythologisierung möglich war, lehrt das zeitliche Nebeneinander von Wielandbildern auf dem angelsächsischen Schnitzkästchen und auf dem gotländischen Stein Ardre VIII. Dabei ist infolge der Tatsache, daß der Schnit-

---

[60]) Vgl. A. Branting u. A. Lindblom, Medieval Embroideries and Textiles in Sweden I, 1932 S. 14.

[61]) Es könnte sich um einen Arm mit dem Überrest einer Waffe handeln. Jedoch wird man dieser Zeichnung nur mit Vorbehalt folgen, nachdem das Original außerordentlich schwer lesbar ist und eine neuere bessere Nachzeichnung von Frau Storm, der Mitarbeiterin von Prof. Hougen zu erwarten ist. Von den im Folgenden genannten Lanzen ist einmal die Spitze und einmal der Schaft erhalten geblieben.

zer zwar neben die Abbildung der heiligen drei Könige vor der Mutter Gottes das runengeschriebene Wort 'Maegi' setzt, seine Wielandszene aber als einzige ohne beigeschriebene Erklärung läßt, wahrscheinlich, daß diese Szene angelsächsische Tradition hatte, mit der man also bereits vor der Christianisierung rechnen kann, nachdem das Stück dem früheren 8. Jahrhundert zugehören dürfte.

Konnten infolgedessen die heroischen Überlieferungen fortdauern und sogar ihre Abbildungsformen zur Darstellung der christlichen Heldentaten der Missionare verwendet werden, wie sich mit einem anderen Stück des Överhogdalteppichs zeigen läßt und ja auch von Gerhard Eis und Felix Genzmer bei ihrer Rekonstruktion des Lebuinliedes vorausgesetzt wurde, die Bilddarstellungen der Hochgötter mußten in der Christianisierung untergehen. Trotzdem vermögen wir auch mit dem uns Erhaltenen für die Göttermythen eine ähnlich lange Gültigkeit der Darstellungsformeln nachzuweisen oder wenigstens wahrscheinlich zu machen wie für die Bildtopoi der vorchristlichen Heldensage. Am Beispiel der Mythe von Thors Fischfang hat das kürzlich der dänische Gelehrte Johannes Bröndsted dargetan, als er einen vikingerzeitlichen jütländischen Neufund zu diesem Thema veröffentlichte[62]). Es gibt dafür mehr Beispiele. Am eindrucksvollsten ist das Material, das bestimmte Typen der Götterbilder dafür bieten. Wir bescheiden uns mit einer Probe.

Die Reise des Missionars, die der jüngste Streifen des Överhogdalteppichs abbildet, hat zum Ziel einen heidnischen Tempel. In seiner »Apsis« ist ein Götterbild dargestellt mit einem menschlichen Haupt und Rumpf, aber mit Armen, welche in große Vogelschwingen übergehen. Über den mit den schlichtesten Mitteln mitgeteilten Befund bin ich nach der Untersuchung des Originals mit der Herausgeberin ganz einer Meinung. Ein christliches Heiligtum trüge wie die von dem Missionar auf seiner Reise bereits errichteten kleineren Kapellen und Kirchen Kreuzzeichen als Giebelzier. Es muß sich daher genauso um eine Göttergestalt in Vogelgewandung handeln wie wir sie von dem bereits erwähnten Bildstein Lärbro St. Hammars III (Tafel VIII Fig. 16) kennen.

Bereits Sune Lindquist hat wie bei der Hildeüberlieferung der richtigen Deutung entscheidend den Weg gewiesen. Es handelt sich um eine Darstellung der Mythe vom Raub des Dichtermets. Wir sehen rechts wie sich Odin in Schlangengestalt in den Bereich des Riesen Suttung einschleicht[63]), in der Mitte Suttungs Tochter Gunnlöd mit dem kostbaren Methorn und

---

[62]) J. Bröndsted, Thors Fiskeri, Fra Nationalmuseets Arbejdsmark 1955 S. 92 bis 104; vgl. P. Lauring, Vikingerne, 1956 S. 139 (freundliche Hinweise von J. Werner).

[63]) In der Auswertung Lindquists, die ich hier in einem Ausschnitt abbilde, der Kopf unter der schwertführenden Hand der Männergestalt; vgl. Anm. 15. Daß

schließlich links den Gott, nachdem er den Met getrunken hatte, in Adlergewandung davonfliegend [63a]). Die Überlieferung der westnordischen Snorra Edda wird durch dieses ostnordische Bilddenkmal, das mehr als vierhundert Jahre älter ist, in allen erzählten Einzelheiten, soweit sie dargestellt sind, voll bestätigt. Denn daß statt des vollständigen Gestaltentauschs, den die Skáldskaparmál berichten, »nur« Adlergewandung in der bildlichen Schilderung erscheint, ändert nichts daran, daß wir in diesem Fall die Mythenkenntnis Snorris sich glänzend bewähren sehen. An sich ist dies allein schon wichtig genug bei der Schlüsselstellung, die der große Isländer als Mythograph in unseren Quellen innehat. Aber als erstes muß uns dieses Faktum von unserer Erörterung aus besonders für die Grundfrage nach der Dauer des Lebendigseins solcher Mythen brennend interessieren. Dies wird nicht nur durch die engen Beziehungen der zeitlich und räumlich so weit auseinanderliegenden beiden Zeugnisse nachdrücklich erhellt, sondern bekommt schließlich auch dadurch noch größere Wichtigkeit, daß neben dem gotländischen Bildritzer und dem isländischen gelehrten Staatsmann und Dichter auch die nordschwedische Bäuerin genannt werden darf, die so ziemlich gleichzeitig mit dem Isländer den Överhogdalteppich mit der Missionsreise weiterwebte. Denn das Götterbild im Heidentempel wird man infolge seiner Besonderheit mit der gotländischen Darstellung des Gottes in einem größeren Traditionszusammenhang sehen, der uns auf Gotland in einer Hochkunstform, im nordschwedischen Jämtland in einer Volkskunstform entgegentritt.

Mit diesen Gesichtspunkten haben wir zugleich die Grundfrage nach den verschiedenen soziologischen Schichten erreicht, welche diese Überlieferung tragen. Man kann diese Frage nicht recht bedenken, ohne sich über das Verhältnis von Bild-und Wortüberlieferung klar zu sein. Obwohl uns nur bei drei frühmittelalterlichen Themenkreisen ein unmittelbarer Einblick in das Verhältnis von Wort und Bild gewährt ist, läßt sich dennoch in erster Linie von der Szenenregie [64]) der Bildkomposition aus die Führungsstellung

---

die Schlange vollständiger zu sehen ist, als die Bemalung des Steins durch Lindquist vermuten läßt, werde ich anderwärts dartun.

[63a]) Ikonographisch verwandt ist der Wielandtypus der oben Anm. 25[a] zitierten englischen Steinkreuzfragmente aus der späten Vikingerzeit. Jedoch sind bei diesen beiden Denkmälern Schmiedewerkzeuge zu dem Vogelmenschen gestellt, der mit seinem Griff nach Haar und Gewand der Königstochter Gewalt antut. Die Ausstattung der weiblichen Gestalt mit einem Horn, ihre Zuwendung zu dem Menschen in Adlergewandung, der Mann mit dem Schwert und die Schlange sind die Bildelemente, mit denen der gotländische Künstler den anderen Sinnbezug der hier abgebildeten Darstellung festgelegt hat.

[64]) Von der Bildüberlieferung her werden neu wichtig die Beobachtungen von H. Kuhn, Über nordische und deutsche Szenenregie in der Nibelungenüberlieferung, in: Edda, Skalden, Saga-Festschrift F. Genzmer, 1952 S. 279–306.

erweisen oder doch recht wahrscheinlich machen, die das Wort vor dem Bild innehat. Daß diese Regel von dem Vorrang der schöpferischen Konzeption in der Wortüberlieferung nicht auch wesentliche Ausnahmen zuließe, kann man deswegen ohne weiteres anerkennen[65]). Jedoch ändern diese Ausnahmen nichts daran, daß die geistige Überlieferung, die sowohl im Wort wie in Bildkompositionen lebendig ist, jedenfalls schöpferisch von einer Oberschicht getragen wird. Wie ihre Prägungen dauern und volksläufig werden können, ist an dem hier erörterten Denkmälerkreis vielleicht an dem Traditionsecho des Överhogdalteppichs auf die frühmittelalterlichen Bildüberlieferungen deutlich geworden, ein Traditionsecho, das ja gleichzeitig auch Kenntnis der Sagen in Erzähl- oder Dichtungsformen immer noch voraussetzt. Dabei wird man die Gattungen sich nicht zu einförmig vorstellen dürfen, sondern im Zeitalter des Överhogdalteppichs z. B. auch an die Ballade denken, an die sich vor einem Menschenalter Knut Liestöl angesichts der Bildprogramme der Portalplanken norwegischer Stabkirchen erinnert sah. Selbst Spuren von Heldensagen-Spielen sind erweisbar[66]). Ich würde hier auf solche bisher weniger wichtig genommene Gattungen nicht Gewicht legen, wenn sie nicht in dem Zusammenhang der vorchristlichen Bildüberlieferung Aufmerksamkeit verdienten. Das sei an dieser Stelle nur damit angedeutet, daß jedenfalls die älteste Darstellung eines germanischen Harfners auf einem leider im letzten Krieg verschollenen angelsächsischen Preßblech, von dem wir nur alte Stiche besitzen, diesen als Tänzer abbildet (Tafel IV Fig. 9). Warum dieses Bildblech des 7. Jahrhunderts zusammen mit der Tiergruppe, die mit ihm auf uns gekommen ist[67]), gleichfalls zur Hildesage gehören könnte, werde ich diskutieren, wenn ich eine bisher nur unvollständig bekannte Parallele dazu vorlege, die eine Schlüsselstellung für die Identifizierung der Darstellungen dieses Sagenkreises in der älteren Epoche innehat.

Hier sei allein hervorgehoben, daß dieser tanzende Horand-Typus des 7. Jahrhunderts auch als eine Bestätigung der Herleitung des Wortes 'scop' von dem Verbum 'scopa', das heißt 'laufen, hüpfen' und seiner Verknüpfung

---

[65]) Zu solchen Fällen W. Stammler, Schrifttum und Bildkunst im deutschen Mittelalter, in: Dt. Philologie im Aufriß II, 1956 Sp. 824f.

[66]) Zu dem dramatischen Element, das bereits feinsinnig H. Shetelig, Billedfremstillingen i jernalderens kunst, in: Nordisk Kultur, Bd. Kunst, 1931 S. 202ff. erfühlte, vgl. vorläufig K. Hauck, Zur Genealogie und Gestalt des staufischen Ludus de Antichristo, Germ.-Rom. Monatsschrift 33, 1951 S. 11–26.

[67]) Beide Stücke waren zum Ausbessern einer größeren Schale verwendet, die vermutlich aus einem angelsächsischen Grabfund aus der Mitte des vergangenen Jahrhunderts stammen. Der Fundort liegt in der Nähe von Sandwich; vgl. H. R. Ellis Davidson, Gods and heroes in stone, in: The early cultures of north-west Europe, H. M. Chadwick Memorial Studies, 1955 S. 136.

mit getanzten und gesungenen Leichen *(modi)* angesehen werden darf[68]). Angesichts der Zauberwirkung von Horands Gesang, von dem noch das mittelhochdeutsche Epos so eindrücklich zu erzählen weiß, wird man im vorchristlichen Bereich sowieso an die Oberschicht als Träger unserer Überlieferung denken, die runen- und zauberkundig ist[69]). Auf einigen Denkmälern haben sich diese Männer selbst genannt so wie der Hlewagast aus Holt, der sich als Schöpfer der Bilderschrift des Runenhorns von Gallehus bezeichnet. Unter diesen Selbstnennungen sind für uns vor allem die förderlich, die zugleich einen Blick auf die Stellung dieser Meister tun lassen. Aus der Gruppe der erilaR-Inschriften, in denen sich die Schicht der Runenmeister und Zauberpriester selbst bezeugt[70]), ist für uns besonders wichtig der Runenstempel des bildgeschmückten Brakteaten von Väsby/Schonen mit seinen Worten: ». . . ich, der *erilaR* malte das Kunstwerk.«[71]) Bei der engen verwandtschaftlichen Beziehung von Runen- und Bildritzung wird man daher zugleich an jene Runendenkmäler in unserem Fragezusammenhang erinnern dürfen, die uns solche zauberkundige Runenmeistergeschlechter in fürstlicher Stellung bezeugen[72]). Daß diese Führungsschichten viele Jahrhunderte das Wissen um die Helden- und Göttersagen gepflegt haben, ist noch nach der Christianisierung an dem Mythenwissen Snorris und an den Idealen des angelsächsischen Königs Alfreds des Großen deutlich. So kann für Alfred im Orosius schließlich aus dem Dichter und Sänger Tyrtäus ein König werden, dessen Verse den Seinen in schwieriger Lage Mut eingeflößt haben sollen[73]). In der synkretistischen Übergangsepoche des Frühmittelalters zeigen Harfen- und Leierfunde sowohl den gehobenen Rang der Sänger wie den heldenliedkundigen Herrscher[74]). Daß gleichfalls von dieser höchsten Schicht Sang und Tanz zusammen gepflegt wurden, kann man auch ablesen an dem völlig unantiken, typisch frühmittelalterlichen Interesse der Buchmalerei nicht zuletzt im Auftrag fürstlicher Mäzene an der Darstellung des harfenden und tanzenden Königs und Dichters, rex et propheta David[75]). Den geistigen Interessen dieser Oberschichten von

[68]) Baesecke a.a.O. S. 486; W. Wissmann, Skop, Sitzungsberichte d. dt. Akad. d. Wissensch. zu Berlin, Kl. f. Sprachen, Lit. und Kunst, Jgg. 1954, 2 (1955) bes. S. 26ff.

[69]) Für die Epoche des Synkretismus, wie sie sich in den deutschen Runendenkmälern spiegelt, hat das besonders H. Arntz, Runenkunde, in: Aufriß der dt. Philologie III, 1956 Sp. 1565 hervorgehoben.

[70]) Krause, Runeninschriften im älteren Futhark, S. 54; K. Schneider, Die germanischen Runennamen, 1956 S. 539ff.

[71]) So übersetzt Krause a.a.O. S. 63.

[72]) Krause a.a O. S. 95.

[73]) L. Schücking, Die englische Literatur im Mittelalter, 1930 S. 34.

[74]) J. Werner, Leier und Harfe im germanischen Frühmittelalter, in: Aus Verfassungs- und Landesgeschichte = Festschrift Th. Mayer I, 1954 S. 9–15.

[75]) H. Steger, David rex et propheta, Diss. Erlangen (in Vorbereitung).

Dichter-Sängern und dichtungsbeflissenen Fürsten als Auftraggebern verdanken wir daher aller Wahrscheinlichkeit nach die großen Konzeptionen, deren Rang in dieser Überlieferung ebenso eine Voraussetzung für ihre Dauer war wie ihre religiöse Wurzel.

Fragt man sich, in welcher Gruppe der Bilddenkmäler dieser soziologische Befund am nachdrücklichsten in Erscheinung tritt, so wird man vor allem und zuerst die bildgeschmückten Helme, die ja zugleich Rangzeichen sind, nennen und dann auch gleich die großen Bildprogramme der »Gobelins«, wie sie sich zum Glück in Oseberg in einer größeren Zahl von Fragmenten erhalten haben und angelsächsisch schon früh durch die Glosse '*uuebung*' für *scena* bezeugt sind [76]). Für die gotländische Überlieferung wird man dagegen vorerst besser nicht von adeligen Mäzenen sprechen, sondern nur von reichen Auftraggebern, die für ihre Anliegen Großmonumente schaffen lassen konnten. Daß die Überlieferung selbst aristokratisch auch auf der Insel geprägt ist, lehren besonders die Darstellungen der Heldensagen mit ihren herrscherlichen Helden und die Rang- und Würdezeichen der Götter.

Nachdem wir eine Reihe von Grundfragen, die sich sogleich bei der Erörterung dieser Bilddenkmäler stellen, diskutiert haben, wird es nicht unwillkommen sein, in knappen Übersichten über die Bildthemen eine Vorstellung davon zu gewinnen, welche Erweiterung unserer Kenntnisse über das vorchristliche Frühmittelalter wir von den germanischen Bilddenkmälern zu erwarten haben. Ich unterstreiche dabei, daß es sich bei den folgenden Katalogen um eine vorläufige Überschau über Ergebnisse handelt, deren Beweisgrundlagen in mehreren Veröffentlichungen und zwar zuerst in meinem angekündigten Buch vorgelegt werden sollen.

Als erste Gruppe seien hier genannt die Heldensagen, mit deren Bezeugung wir auf Bilddenkmälern des früheren Mittelalters nunmehr zu rechnen haben. Ich ordne dabei die Reihenfolge so an, daß die am reichsten bezeugten Überlieferungen den Katalog eröffnen und nach dem Ende der Reihe zu die Traditionen erscheinen, die nur durch ein einziges Denkmal bezeugt werden. Wenn ich bei dem terminus technicus Heldensage bleibe, obwohl ich im vorchristlichen Bereich mit Heroenmythen rechne, so aus Gründen der Forschungstradition und nicht zuletzt deswegen, weil die Fülle der literarisch aufgezeichneten Denkmäler, die für die Entzifferung eine Schlüsselstellung innehaben, eben in der Regel Sagen als Traditionsecho weit älterer Überlieferungsschichten bieten. Daß für uns in den Schriftquellen die mythologischen Elemente erst so spät sichtbar werden und dennoch keineswegs alle als jung erklärt werden dürfen, ist eine Folge

[76]) S. Pfeilstücker, Spätantike und germanisches Kunstgut in der frühangelsächsischen Kunst, 1936 S. 233; T. Wright – R. P. Wülcker, Anglo Saxon and Old English Vocabularies, I, ²1884 Sp. 45 Z. 37.

des Christianisierungsprozesses. Hatte das Christentum im Norden vor allem erst einmal endgültig gesiegt, konnte schließlich auch Traditionsgut aus der vorliterarischen Unterschicht literaturfähig werden. Was da an Erinnerungen aus der vorchristlichen Welt noch alles auf das Pergament vordringen konnte, lehren so spät aufgezeichnete Denkmäler wie das altisländische Runengedicht eindrucksvoll. Jedoch nun zu den Katalogen.

Themenkreis I: Heldensagen.

1) Sigfrids(-Sigurds) Taten und Tod. Am reichsten bezeugt, daher auch verschiedene Bildtopoi, die teilweise vom 13. bis in das 6. Jahrhundert zurückverfolgt werden können.
2) Burgundenuntergang, besonders oft Gunther(-Gunnar) in der Schlangengrube und zwar in Bildtypen, die variieren. Das heißt z. B. der Tod kann ohne und mit dem Motiv des Harfe-Schlagens abgebildet werden. In diesem Zusammenhang auch eine Reihe alter Darstellungen Etzels(-Atlis).
3) Sigfridstaten und Burgundenuntergang in einer Szenenfolge seit dem 8. Jahrhundert bezeugt.
4) Hetel(-Hedin) und Hilde.
5) Wieland(-Wölund).
6) Eigel(-Egil).
7) Harald Kampfzahn.
8) Ermanarich(-Jörmunrek) und die Harlungen.
9) Erta-Iron.
10) Beowulf.
11) Dietrich-Thidrek[77]).
12) Typus von Wolfdietrichs Jugend.

Zahlreiche weitere bisher mit Namen nicht oder doch nicht sicher genug verknüpfbare heroische Überlieferungen wie z. B. die Geschichte auf dem Bildstein Buttle Änge I.

Die hier ohne besondere Nummer genannten Denkmäler können zwar nicht oder noch nicht nach ihrem Hauptthema verstanden werden. Aber dafür ist immerhin eine Ikonographie der von ihnen abgebildeten Personen, Gegenstände und vor allem auch Handlungen möglich, wenn man nur behutsam und methodisch genug vorgeht.

Bevor ich den Katalog II, der Götterbilder und Göttermythen zusammenfaßt, anschließe, sei nachdrücklich hervorgehoben, daß in diesem Themenbereich mit ganz besonders konservativen Typen gerechnet werden kann. Armhaltungen wie der »Oranten«-Typus, den schon der Silberkessel von Gundestrup vermutlich als Segensgebärde abbildet, lassen sich bis in die Missionszeit sowohl auf dem Kontinent (man denke an die Orantenreiter, die von da aus wenigstens z. T. in eine neue Beleuchtung rücken) wie in Skandinavien verfolgen (z. B. auf dem Överhogdalteppich). Ähnliches gilt

[77]) Daß die Nennung Theoderichs-Dietrichs auf dem Runenstein von Rök die Tradition der mit Helden- und Göttersagen geschmückten schwedischen Bildsteine voraussetzt, hat bereits O. von Friesen vor vielen Jahren erschlossen; vgl. Hoops, Reallexikon der german. Altertumskunde IV, 1918/19 S. 33.

für oft überraschend komplizierte Sitzhaltungen. Vor einer eingehenderen Würdigung dieses außerordentlich reichen Denkmälerkreises bedarf die Einwirkung des antiken Götterbilds wie z. B. auf die dänischen Bronzefiguren und auf Holzidole einer besonderen Untersuchung. Die Zahl der vermutlich niemals mehr mit Namen verknüpfbaren Götterbilder ist besonders groß. Dennoch wird man auch hier mit einer Reihe sicher wiedererkennbarer Gestalten und Themen rechnen. Das vorerst Erreichbare bietet der folgende Katalog; der jedoch dieses Mal nicht nach der Häufigkeit der Bezeugung, sondern historisch und systematisch angeordnet ist.

Themenkreis II: Götterbilder und Göttermythen.

1) Alte Götterdreiheiten entsprechend der Schilderung etwa Adams von Bremen.
2) Ziu(-Tyr).
3) Thor und die Mythen von dem Fischzug des Gottes und von seinem Kampf gegen den neunköpfigen Riesen.
4) Wodan-Odin: a) beim Raub des Dichtermets;
   b) als Kjalarr;
   c) als Weltherrscher;
   d) als Herr der Totengefolgschaft;
   e) als Sieghelfer;
   f) als wilder Jäger;
   g) als Adler mit und ohne Schlangengefolge;
   h) als Schlange;
   j) mit dem Fenriswolf[78]).
5) Der Wanenkreis mit großer Umfahrt einer Göttin, mit Freyr und Freyja und mit dem Bildtypus 'heilige Hochzeit'.
6) Loki in mehreren Mythen.
7) Wyrd-Wurd und andere Nornen.
8) Walküren menschen- und schwanengestaltig.
9) Hyrrokin und andere Hexen.
10) Zahlreiche nicht oder doch nicht sicher genug identifizierbare Götterbilder.

In dieser Übersicht seien Göttersymbole wie der Speer des Totengottes oder das Zepter und der Hammer Thors übergangen. Dagegen sollen in einer besonderen Gruppe weitere mythisch geprägte Vorstellungen zusammengefaßt sein, obwohl man sie in der Mehrzahl auch dem Kreis der Bilder hätte zurechnen können, die mit dem Glauben an den Totengott verbunden sind.

Themenkreis III: Mythische Vorstellungen aus der Welt des Todes.

1) Adler beim Leichenreißen.
2) Walhall.
3) Sleipnir.

[78]) Ganz unsicher bleiben die Versuche, die verschiedensten Reiterdarstellungen mit dem Namen des Gottes zu verbinden.

4) Prozession, Ritt und Wagenfahrt nach Walhall.
5) Das Totenschiff[79]).
6) Willkommen in der Totenwelt.
7) Die Schlangengrube.

Das Thema ist mit diesen sieben Gruppen noch keineswegs erschöpft, aber ich stelle die Tierbilder, welche hier bedeutsam sind und genannt werden könnten, zu der Gruppe 'Mythische Fauna', der wir uns nun zuwenden.

Themenkreis IV: Mythische Fauna mit den Darstellungen von:

1) Adler(-Falke).
2) Rabe.
3) Schwan.
4) Wolf, Hund.
5) Bär.
6) Eber.
7) Hirsch-Elch.
8) Pferd.
9) Stier.
10) Wurm, Schlange, Drache.

Im Gegensatz zu diesem Themenkreis, der sich noch vermehren dürfte, ist der Abschnitt mythische Flora nicht groß. Es ist sehr wahrscheinlich alles andere als Zufall, daß Pflanzliches auch in der Ornamentik, soweit sie germanisch bestimmt ist, keine Rolle spielt. Dagegen darf Beachtung die Tatsache fordern, daß, jedenfalls in der zunächst heidnisch bleibenden Welt des Nordens, nur ganz bestimmte Tiere in der Tierornamentik ornamental verrätselt werden.

Themenkreis V: Mythische Flora.

1) Bäume.
2) Zweige.

Den großen Bereich der Ikonographie der Handlungen würdigen wir hier allein mit einer Gruppe, die wir unter dem Stichwort 'Riten' zusammenfassen. Bildformeln von Handlungen, die teilweise ebenso dem Bereich des Rechts wie dem Bereich der Sitte zugerechnet werden könnten, werden hier deswegen zusammen mit Riten im engeren Sinn behandelt, weil sie doch auch religiös geprägt sind.

Themenkreis VI: Riten.

1) Weihung an den Totengott durch Schleudern des Fluchspeers oder Erheben des »Eid«-Rings.
2) Schildgesang.

---

[79]) Vgl. Anm. 51.

3) Waffentanz.
4) Vogelaugurium.
5) Die Anrufung von Helden, bzw. Göttern.
6) Opferungen.
7) Der Schwur auf den Eber und der Gelübdebecher.
8) Kultische Tänze z. B. mit dem Horn, mit der Schlangenkappe.
9) Pferdekämpfe.
10) Der Willkommensbecher.
11) Aufnahme in die Gefolgschaft.
12) Landnahme.

Aus der Gruppe dieser Riten ragen besonders diejenigen heraus, bei deren Darstellung ihr Wirksamwerden durch die Epiphanie der Gottheit abgebildet wird. Diese Bilddenkmäler nehmen daher eine Schlüsselstellung ein bei allen Deutungsüberlegungen, welche die vorchristlichen Zeugnisse betreffen.

Indem wir mit dieser VI. Gruppe am Zielpunkt unserer vorläufigen Übersicht über den relativen Reichtum an germanischer Bildüberlieferung angelangt sind, sei abschließend wenigstens angedeutet, daß sich angesichts dieser Vielfalt von Bildzeugnissen doch die Frage nach der Stellung der ornamentalen Schmuckkunst neu stellt. Ist sie wirklich nur Schmuck in dienender Funktion oder hat auch sie unter bestimmten Bedingungen Anteil an dem Heilsbild-Gedanken, der jedenfalls für die vorchristliche Bildkunst der eigentliche Wurzelgrund ist? Wie weit knüpfen doch auch ornamentale Formeln an das Vorhandensein dieser Bilder unmittelbar an? Solche und viele andere Fragen drängen sich auf, aber sie sollen zurücktreten gegenüber dem Hauptanliegen, das hier noch einmal genannt sei: mit den Bilddenkmälern einen Zugang zu gewinnen zu einer Kultur, die ihrem Wesen nach vorliterarisch und unschriftlich ist.

Abbildungsnachweis

Tafel I Fig. 1 Ausschnitt aus dem oberen Teil des Bildsteins von Stenkyrka Lillbjärs III, Foto ATA.

Tafel II Fig. 2 Bronzeblech von Obrigheim in der von E. Graf Oxenstierna, Die Goldhörner von Gallehus, bei S. 192 als Fig. 169, veröffentlichten Zeichnung.

Fig. 3a und 3b Bronzeblech von Obrigheim, Fotos Prof. Züchner, Erlangen.

Tafel III Fig. 4 Bronzeblech von Obrigheim, Zeichnung von I. Müller unter Benützung von Vorarbeiten von W. Hilpert.

Fig. 5 Rekonstruktion der Tänzerszene von Sutton Hoo, Zeichnung von W. Hilpert.

Fig. 6 Die Reiterszene des Schmuckbrakteaten von Pliezhausen. Spiegelbild, Zeichnung von W. Hilpert.

Tafel IV Fig. 7 Der Brakteat von Skrydstrup nach der Mannus 30, 1938 S. 211 als Fig. 1 veröffentlichten Zeichnung.

Fig. 8 Ausschnitt aus dem Brakteaten von Skrydstrup nach Oxenstierna a.a.O. bei S. 144 Fig. 99.

Fig. 9 Verschollenes angelsächsisches Bildblech nach Victoria County History of Kent I S. 355.

Tafel V Fig. 10 Ausschnitt aus dem Bildstein Ardre VIII, Foto ATA.

Tafel VI Fig. 11 Der verschollene uppländische Bildstein von Ramsjö; Fotoausschnitt nach Sveriges Runiskrifter Bd. 9 S. 324.

Fig. 12 Ausschnitt aus dem dritten Register des »Pilzkopfs« des Steins Stenkyrka Smiss I.

Tafel VII Fig. 13 Ausschnitt aus dem Bildstein von Lärbro St. Hammars I, viertes Bildfeld.

Fig. 14 Ausschnitt aus dem Överhogdal-Teppich, Streifen Ia; nach Foto ATA, mit liebenswürdiger Genehmigung von Frau Dr. A. Geyer.

Tafel VIII Fig. 15 Textilienfragment aus dem Rolvsöy-Fund nach einer Zeichnung von S. Krafft.

Fig. 16 Ausschnitt aus dem Bildstein Lärbro St. Hammars III, zweites Bildfeld; nach Foto ATA.

Studie über den deutschen Blankvers

von Rudolf Haller (Bonn)

»Es hat mit der Reinheit des Silbenmaßes die eigene Bewandtnis, daß sie zu einer sinnlichen Darstellung der innern Notwendigkeit des Gedankens dient, da im Gegenteil eine Lizenz gegen das Silbenmaß eine gewisse Willkürlichkeit fühlbar macht. Aus diesem Gesichtspunkt ist sie ein großes Moment und berührt sich mit den innersten Kunstgesetzen.«

Schiller an Goethe, den 9. August 1799.

Seit seiner Übernahme aus der englischen Dichtung hat der Blankvers im deutschen Drama zeitweilig eine überragende Stellung innegehabt. Das Drama der deutschen Klassik von Lessing bis Hebbel ist in seinem Formcharakter durch diese Versart mitbestimmt worden. Erst der Naturalismus hat die Sonderstellung des Blankverses für das Drama gehobenen Stils erfolgreich angefochten, so daß heute seine Vorherrschaft auf der Bühne gebrochen scheint. Der ernsthafte Konkurrent des Blankverses ist auch früher schon die Prosa gewesen, während andere Versarten wie Trimeter und vierhebige Trochäen sich bei uns nur gelegentlich im Gefolge literarischer Moden haben durchsetzen können; allenfalls der Knittelvers verfügt über eine ähnliche Bedeutung für das deutsche Drama und besitzt daher eine fast ebenso umfassende Geschichte.

Vom Drama aus hat der Blankvers auch auf andere Dichtungsarten Wirkung ausgestrahlt. Im 19. Jahrhundert wird er als metrische Universalform gern Verserzählungen und Epen zugrunde gelegt. Selbst in die Lyrik dringt der Blankvers ein, etwa bei Schiller, Heine und Storm. Davon zu unterscheiden ist die gereimte Dichtung in fünfhebigen Jamben. Diese hat sich nicht aus dem englischen Vorbild entwickelt, sondern geht offenbar mit Endecasillabo und Vers commun direkt auf italienische und französische Formen zurück. Bei manchen Ähnlichkeiten zwischen diesem lyrischen Fünfheber in Reimen und dem dramatisch-epischen reimlosen Blankvers bleibt es doch fraglich, ob hier metrisch gesehen ein und dieselbe Form im Deutschen vorliegt. Es ist eben nicht nur der Reim, was den Unterschied ausmacht. Dieser jambische Elfsilbner mit Reimen hat sich in unserer Lyrik

weitgehend durchsetzen können; er ist für Sonett, Terzine und Stanze die übliche Versart geworden und auch in freieren Reimzusammensetzungen oft verwendet. Hier soll nur vom Blankvers als dem Vers des gehobenen dramatischen Stils die Rede sein.

Über den künstlerischen Wert des Blankverses sind im Laufe der Entwicklung die verschiedensten Urteile laut geworden, von Herders Lob seiner Anschmiegsamkeit und Ausdruckskraft bis zu Richard Wagners Spott über seine »hinkende« Armut[1]). Seine Nähe zur Prosa wurde frühzeitig erkannt und daraus je nach dem Standpunkt des Urteilenden der entsprechende lobende oder tadelnde Schluß gezogen.

Eine ästhetische Würdigung dieser Versart muß hier ebenso beiseite bleiben wie ihre Entwicklungsgeschichte in der deutschen Literatur. Die Rezeption des englischen Blankverses in Deutschland ist schon von August Sauer beschrieben worden[2]). Daran schließen sich Friedrich Zarnckes Abhandlungen über die weitere Entwicklung des deutschen Blankverses von Lessing bis auf Schiller ergänzend an[3]).

Vielmehr geht es mir um die metrische Auffassung des Blankverses. Hier stehen sich in unserer Forschung unvereinbare Ansichten gegenüber. Diese metrische Frage mag ihrerseits zu ästhetischen Folgerungen führen und sich sogar auf die Vortragsweise von Blankvers-Dichtungen auswirken. Daneben könnte auch innerhalb der deutschen Metrik eine metrische Betrachtung des Blankverses nützlich sein, da von dem bestimmten Fall aus vielleicht auf eine ganze Familie verwandter Versarten Licht fiele. Gerade durch seine ungeheure Verbreitung bietet der Blankvers ein fast unerschöpfliches Anschauungsmaterial.

Wenn die herangezogenen Beispiele nur unsern klassischen Dramen von Lessing bis Hebbel entnommen sind, verengt sich damit freilich das Blickfeld. Es mußte darauf verzichtet werden, das Weiterleben des Blankverses seit Hebbel, also über seine »Blütezeit« hinaus, einzubeziehen. Denn für die neuere Zeit bis zur Gegenwart fehlt es noch an allen metrischen Vorarbeiten. Wenn dagegen durch die Beschränkung auf bekanntere Dramen wertmäßig eine Auswahl getroffen wurde und geringere Dichter dieser Periode von den romantischen Dramatikern bis zu Wildenbruch nicht herangezogen wurden, läßt sich dies durch die Tatsache rechtfertigen, daß bei ihnen von einer originalen Ausprägung und Fortbildung dieser Versart kaum die Rede sein kann. Die Masse der kleineren und kleinsten Jamben-Dramatiker im

[1]) Vgl. die Zusammenfassung einiger Urteile bei Andreas Heusler, Deutsche Versgeschichte, Bd. 3, Berlin 1929, §§ 1024–1026.

[2]) A. Sauer, Über den fünffüßigen Jambus vor Lessings Nathan, Wien 1878 (Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd. 90, S. 625 ff.).

[3]) Beide Aufsätze in: F. Zarncke, Kleine Schriften, Bd. 1, Leipzig 1897.

19. Jahrhundert ist es ja gewesen, die diesen Vers in Mißkredit gebracht hat. Die eigentlichen Metrik-Probleme erscheinen erst bei der Blankvers-Übung der namhaften Dichter; denn dort bemächtigt sich die dichterische Individualität der gegebenen Versart und schaltet mit ihr oft auf souveräne Weise.

Wir gehen von der Voraussetzung aus, daß der Blankvers ein Versmaß darstellt, d. h. wie etwa der jambische Trimeter oder der Hexameter ein bestimmtes »Metrum« besitzt, das ihm als tragendes Gerüst zugrunde liegt und das nicht ohne weiteres durchbrochen werden kann. Der Dichter, der zum Blankvers als einem schon vorher Gegebenen greift, hat die Allgemein-Rhythmen dieses Versmaßes im Gehör und bildet seine Verse dementsprechend. Er kann gar nicht anders als das Schema respektieren.

Andreas Heusler drückt diesen Sachverhalt vom Betrachter her folgendermaßen aus: »Beim Blankvers freien Schlages wird uns die Gußform immer wieder bewußt: das ebnende Auf und Ab.«[4]) Doch wir werden sehen, daß sonst gerade Heusler ein dem Blankvers zugrunde liegendes Schema ableugnet. Es zeigt sich an der Art, wie er die »Freiheiten« des Blankverses formuliert – worüber noch ausführlich zu sprechen sein wird. Es zeigt sich auch darin, daß er »das Absetzen fünfhebiger Zeilen im Drucke . . . bei Blankversen Lessings und Kleists eine Einrichtung mehr fürs Auge« nennt[5]). Wie vor ihm Jakob Minor[6]) weist er mit Befriedigung auf den Brauch der Schauspieler hin, fürs Memorieren ihre Rolle in Prosa umzuschreiben. Und während Heusler die Frage für berechtigt hält, wozu eigentlich die Blankvers-Dichter die Füße abzählten, sieht Minor in Schillers 'Don Carlos', und wohl nicht nur dort, »Zeilen von ungleicher Länge«: »Der eigentliche Rhythmus tritt erst zutage, indem ich sie in Sinnesabschnitte zerlege, dort eine Pause mache, wo es der Sinn verlangt.«[7]) Hier wird das metrische Gerüst des Blankverses als solches eigentlich nicht mehr anerkannt, sondern höchstens als Hemmschuh für die freie Entfaltung eines andersläufigen Rhythmus aufgefaßt.

Von Minor und Heusler aus ist diese negative Auffassung vom Schema des Blankverses in weitere Metrik-Darstellungen eingegangen[8]). Demgegenüber treffe ich nur bei Franz Saran ein Festhalten am Versmaß als einem den Blankvers bestimmenden Gerüst[9]).

Meiner Ansicht nach hat die deutsche Metrik-Forschung mit der negativen Auffassung vom Blankvers-Metrum einen Holzweg beschritten. Der

---

[4]) Heusler, Versgeschichte, Bd. 3; § 1024.

[5]) Ebd.

[6]) J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik, 2. umgearb. Aufl., Straßburg 1902, S. 191.

[7]) Ebd., S. 192.

[8]) Etwa bei Otto Paul, Deutsche Metrik, 3. verb. u. verm. Aufl., München 1950, § 154.

[9]) Fr. Saran, Deutsche Verslehre, München 1907, S. 146 und durchgängig.

verborgene Grund dafür scheint in einem naturalistischen Fühlen zu stecken, das der »natürlicheren« Prosa vor der geprägten festen Versform uneingestanden den Vorzug einräumt. Bei Heusler kommt noch dessen Abneigung gegen die ganze Familie der streng alternierenden und silbenzählenden Verse (»Jambentrott«) hinzu, die er als irgendwie undeutsch empfindet und die daher in seiner Versgeschichte stiefmütterlich behandelt werden, obwohl sie für die gereimte Lyrik nach Goethe so große Bedeutung erlangten.

Wenn die hier vertretene Auffassung vom Blankvers bis zu einem gewissen Grad derjenigen Heuslers widerspricht, so bin ich mir durchaus bewußt, daß erst durch die außerordentliche Leistung von Heuslers »Versgeschichte« und im von ihr geschaffenen Rahmen dieses Einzelthema Sinn und Wert erhält. Heusler selbst wäre der letzte gewesen, seine Auffassung als die allein mögliche und maßgebliche auszugeben.

Einer vorherigen Erläuterung bedürftig sind wegen des in unserer Metrik herrschenden Begriffs-Wirrwarrs schließlich noch die von mir verwendeten Begriffe für bestimmte typische Erscheinungen am Blankvers und darüber hinaus an der gesamten alternierenden silbenzählenden Versfamilie. Es sind drei metrische Phänomene, welche hier als *Tonbeugung* mit metrischer Drükkung oder Erhebung, *Versetzung des Versakzentes* (kurz Akzentversetzung genannt) und *Zerdehnung* bezeichnet werden.

Tonbeugung in dem eingebürgerten Sinn benennt einen Gegensatz zwischen dem Wortakzent der natürlichen Sprechweise und dem Versakzent. Und zwar besagt metrische Drückung, daß eine relativ betonte Silbe dennoch in die Senkung des Verses gedrückt wird, metrische Erhebung den umgekehrten Fall, daß eine relativ unbetonte Silbe in die Hebung erhoben ist. Ein dritter Fall von Tonbeugung ergibt sich häufig aus der Kombination beider Möglichkeiten nebeneinander: Drückung *und* Erhebung. Tonbeugungen lassen also das metrische Schema unangetastet, jedoch erleidet der natürliche Sprachfall durch sie eine Stilisierung. Es braucht das nicht bis zu einer Vergewaltigung der Sprache zu führen. Heusler sieht in diesen Vorgängen ein »Nicht-Wägen« und zeigt unverkennbare Verlegenheit in ihrer Beurteilung[10]). Demgegenüber wollen wir ruhig aussprechen, daß Tonbeugungen geringeren Grades in alternierenden Versen unerläßlich sind, da erst das Widerspiel von Wortakzent und Versakzent dem Gang des Verses Leben einflößt.

Unter Zerdehnung verstehe ich im Anschluß an Werner Broer[11]) eine inhaltliche Gewichtigkeit der Senkungssilbe, die ein nachdrückliches Verweilen erforderlich macht. Auch hier wird das Metrum nicht angetastet.

---

[10]) Heusler, Bd. 3, §§ 997–999.

[11]) W. Broer, Der einsilbige Takt in der neueren deutschen Versdichtung, Bonner phil. Diss. 1954 (ungedruckt), S. 55.

Heusler kennt dieses Phänomen nicht; bei ihm hat der Begriff Zerdehnung eine andere Bedeutung. Ebensowenig ist das gemeint, was Rudolf Blümel mit diesem Begriff verbindet[12]).

Akzentversetzung bedeutet dagegen eine tatsächliche Durchbrechung des Metrums; denn hier wechselt der Versakzent seinen angestammten Platz im Schema, befindet sich dabei jedoch in voller Übereinstimmung mit dem natürlichen Wort- oder Satzakzent. Heusler erkennt neben der Tonbeugung auch diese Möglichkeit an[13]); Hermann Paul dagegen verwirft sie gänzlich[14]). Friedrich Kauffmann wiederum will dafür keine Tonbeugungen im Blankvers anerkennen[15]). Wir können in diesem Zusammenhang wenigstens auf mehrdeutige oder anfechtbare Fachwörter wie versetzte Betonung, Taktumstellung, Rhythmenwechsel, Takt im Heuslerschen Sinne verzichten und auch die »schwebende Betonung« unberücksichtigt lassen, die nicht eine metrische Erscheinung benennt, sondern auf die Vortragsweise abzielt.

Heusler sieht bei Überschreitung des glatten Auf und Ab für den Blankvers drei Möglichkeiten oder Wege: Tonbeugung, Akzentversetzung, nichtmetrische Prosa[16]). Welcher dieser Fälle jeweils vorliegt, darüber scheinen ihm nur Vermutungen erlaubt[17]). Wenn für ihn die Intention des Dichters allein entscheidend ist, kann man ihm darin nur beistimmen. Es scheint mir aber durchaus möglich, diesen Intentionen durch genaue Beobachtung über bloße Vermutungen hinaus näher zu kommen und damit auch neue Einsicht in das Versmaß als solches zu gewinnen.

Abweichen von der Hebungszahl und der Silbensumme

Der Blankvers als ein fünfhebiger Jambus besitzt eines seiner artbestimmenden Merkmale eben in diesen fünf verwirklichten Hebungen. Nun ist es eine längst bekannte Tatsache, daß unsere Dramendichter zwischen Blankvers-Passagen auch Verse eingestreut haben, welche keine fünf Hebungen verwirklichen und daher die Forderungen dieses Versmaßes nicht erfüllen. Es sind kürzere Verse mit nur 1 bis 4 verwirklichten Hebungen oder aber längere Verse mit 6 oder gar 7 Hebungen. Da stellt sich sogleich die Frage nach den Gründen, welche die Dichter zu dieser Maßnahme bewogen haben, und nach der Wirkung, die diese Gepflogenheit erzielt.

---

[12]) R. Blümel, Der neuhochdeutsche Rhythmus in Dichtung und Prosa, Heidelberg 1930, S. 23 ff.

[13]) Heusler, Bd. 3, § 999.

[14]) Für ihn gibt es nur Tonbeugung, die er »Tonversetzung« nennt; Pauls Grundriß der German. Philol., II, 2: Metrik, 2. Aufl., Straßburg 1905, S. 92–93.

[15]) Fr. Kauffmann, Deutsche Metrik nach ihrer geschichtlichen Entwicklung, 3. Aufl., Marburg 1912, § 162 f.

[16]) Heusler, Bd. 3, § 998.

[17]) Ebd., § 999.

In Kleists 'Amphitryon' finden sich solche unregelmäßigen Verse gleich in der Eingangsszene (I, 1)[18]. Der Diener Sosias hält einen Monolog, oder vielmehr probt er vor sich selbst als seinem eigenen Zuhörer die Art und Form der Botschaft, die er Alkmene von seinem Herrn zu überbringen hat. Auf die erwartete Frage der Gattin nach dem Befinden ihres Gemahls nimmt er sich vor zu antworten:

Wie einem Mann von Herzen auf dem Feld des Ruhms!

Das ist nun ein Sechsheber zwischen den Fünfhebern und damit zugleich bei männlichem Versschluß ein Zwölfsilbner anstatt eines Zehnsilbners. Dabei ist der Vers als Satz syntaktisch völlig in sich abgeschlossen. Sosias bewundert diesen seinen Ausspruch dann noch mit dem anschließenden Selbstlob: »Ein Blitzkerl! Seht die Suade!« Die Aufmerksamkeit wird also eigens auf die Form dieses Ausspruchs hingelenkt, wenn auch nicht gerade auf die *metrische* Form. Und eingeleitet wird die 'Suade' dazu noch mit den Worten: »Gnädge Frau, das faß ich kurz:«. – Alle diese Umstände können auf den Verdacht führen, daß der Dichter um die Unregelmäßigkeit dieses Verses gewußt hat und ihn mit Bedacht so bildete, um den Bombast der Suade des Sosias auch auf metrische Weise durch eine Überlänge des Verses zu Gehör zu bringen. Damit wäre die Überlänge zu einem charakterisierenden Stilmittel geworden, das eine komische Wirkung erzielen will.

Freilich läßt sich der Fall nicht verallgemeinern, daß nun überall ein solcher unregelmäßiger Vers unter normalen Blankversen eine bestimmte 'ethische' Bedeutung besäße[19]; dafür sind in Kleists Dramen diese Unregelmäßigkeiten zu zahlreich. In der gleichen Szene mit Sosias kurz vorher findet sich ein Vierheber zwischen den Blankversen:

(Sosias.) 5 Doch wie zum Teufel mach ich das, da ich
5 Dabei nicht war? Verwünscht. Ich wollt, ich hätte
4 Zuweilen aus dem Zelt geguckt,
5 Als beide Heer im Handgemenge waren.

Hier ließe sich eher argwöhnen, daß der Dichter durch die starken Sinn-Einschnitte in den beiden mitzitierten Versen vorher sich selbst irregeführt hat. Jedenfalls ließe sich durch einen kleinen operativen Eingriff, durch Elision, in Verbindung mit dem Ende des vorhergehenden Verses ein »normaler Blankvers« gewinnen:

---

[18]) Da die meisten Dramenausgaben keine durchlaufende Verszählung aufweisen, gebe ich jeweils nur Akt und Szene an; damit kann der Fundort überall ohne große Mühe ermittelt werden. Es wird so eine Beschränkung auf bestimmte Ausgaben vermieden.

[19]) Saran, S. 120 ff.

Ich hätt' zuweilen aus dem Zelt geguckt.

Wenn nicht für den Dichter, so ist doch für den Aufnehmenden der Zusammenhang der Einzelverse hier durch die starken Sinn-Einschnitte und das Enjambement verunklärt, so daß das Fehlen einer Hebung erst beim Abzählen bemerkt werden kann. – Dagegen haben wir am Ende der gleichen Szene wohl wiederum komische Charakterisierung durch metrische Ungleichmäßigkeit vor uns, wenn es heißt:

(Sosias.) 5 Zuerst begegnet' er dem Vortrab hier;
6 Der wich. Dann stieß er auf die Bogenschützen dort;
6 Die zogen sich zurück. Jetzt dreist gemacht, rückt er
6 Den Schleudrern auf den Leib; die räumten ihm das Feld.
6 Und als verwegen jetzt dem Hauptkorps er sich nahte,
5 Stürzt' dies – halt! Mit dem Hauptkorps ists nicht richtig.
5 Ich höre ein Geräusch dort, wie mir deucht.

Da haben wir sogar 4 Sechsheber gehäuft nebeneinander! Sosias läßt in dieser Schlachtschilderung seiner Phantasie die Zügel schießen und steigert sich in einen bombastischen Ausdruck hinein, der ihn vom Blankvers ab und geradewegs in die Nähe des sechshebigen Alexandrinerverses führt. Das Erkennen der metrischen Unregelmäßigkeit trägt zum Verständnis des 'Ethos' dieser Stelle ebenso bei wie ein Aufmerken auf stilistische Eigentümlichkeiten.

Man darf solche metrischen Abweichungen also zum Teil aus einer Absicht des Dichters erklären, zum andern Teil aber wird man sie als Anzeichen einer Lockerung empfinden, die aus dem schwindenden Gefühl des Dichters für die metrische Integrität des Blankverses hervorgeht. Insofern strahlt von solchen Stellen ein zerstörerischer Einfluß auf die umstehenden Blankverse aus. Oder besser: solche Unregelmäßigkeiten erwachsen fast wie von selbst aus einer Blankvers-Übung, welche die Integrität dieses Verses auflöst. Man kann diesen Vorgang ganz nach dem jeweiligen eigenen Geschmack als einen Triumph des dichterischen Ausdrucks über das metrische Schema bejubeln oder als eine krankhafte Schwächung des Versgebildes beklagen.

Nur eines dürfte man sicherlich nicht. Man dürfte nicht behaupten, diese unregelmäßigen Verse seien auch noch Blankverse, und es gehöre eben zum Wesen des Blankverses, zu seinen »Freiheiten«, daß er gelegentlich auch eine Ausfüllung mit 2, 4, 6 oder gar 7 Hebungen erlaube. Mit dieser Auffassung geht man dem höchst heilsamen Zwang aus dem Wege, die ausnahmehaften Erscheinungsformen bei ihrem Auftreten von Fall zu Fall interpretatorisch erklären zu müssen. Doch wirft die Häufigkeit und Besonderheit ihres Auftretens ein Licht auf die Art, wie die verschiedenen Dichter den Blankvers auffassen. Bei Kleist sind diese Erscheinungen des zu kurzen oder über-

langen »Blankverses« nicht nur in den Lustspielen häufig, sie erscheinen ebensooft in den ernstesten Szenen der Tragödie und des Schauspiels. Noch ein Beispiel dafür aus der 'Hermannsschlacht':

(Thusnelda.) 4 Daß ich den Irrtum leider selbst, II, 8
5 Der dieses Jünglings Herz ergriff, verschuldet.
6 Er hätte, ohne die betrügerischen Schritte,
4 Zu welchen du mich aufgemuntert,
5 Sich nie in diese Leidenschaft verstrickt.

Nach Angabe der von mir vorgesetzten Zahlen Vierheber und Sechsheber neben normalen Blankversen! – In manchem auf mehrere Sprecher verteilten oder durch Einzelausrufe stark mit Zäsuren zerschnittenem Vers sind auch regelrechte 5 Hebungen nicht unmittelbar aufzunehmen, sondern höchstens durch nachträgliches Abzählen festzustellen. Der sechshebige Vers aus dem 'Prinzen von Homburg', I, 5:

(Feldmarsch.) Was macht des Prinzen Durchlaucht?
(Hohenzollern.) Arthur!
(Prinz.) Hier!
(Hohenzollern.) Ich glaub'

ist kaum zu unterscheiden von dem (richtig) fünfhebigen Vers im gleichen Auftritt:

(Prinz.) Wer? Lieber Golz! Was? Ich?
(Rittmeister.) Ihr, ja! Wer sonst?

Auch in Schillers Dramen finden sich genug Beispiele für unter Blankverse gemischte Verse mit weniger oder mehr Hebungen. Da sagt Königin Elisabeth in 'Maria Stuart', IV, 9:

6 Man überlasse mich mir selbst! Bei Menschen ist
5 Nicht Rat noch Trost in dieser großen Sache.

In den 'Piccolomini' (I, 3) äußert Questenberg:

Dieser Illo, fürcht ich,
6 Denkt noch viel schlimmer, als er spricht. Auch dieser Buttler
5 Kann seine böse Meinung nicht verbergen.

Hier ließe sich an Nachlässigkeit oder an ein Versehen des Dichters denken. Anders steht es mit Kurzversen der folgenden Art (ebd.):

(Questenb.) 2 Hier ists ganz anders!
5 Hier ist kein Kaiser mehr! Der Fürst ist Kaiser!

Der zweihebige Vers erfordert hier besonderen Nachdruck im Sprechen. Er ist kein Blankvers mehr und soll auch keineswegs einer sein, sondern der Dichter weicht vom Versmaß ab, um dem inhaltsschweren Satz Questenbergs ein besonderes Gewicht zu geben. Man wäre fast geneigt, den Vers mit 4 verwirklichten Hebungen aufzufassen, also mit einsilbigen Takten: »*H*ier / ist*s* / *ganz* / an*ders*!« – Ebenso ließe sich im schon zitierten Vers aus 'Maria Stuart'

6 (Man über)lasse mich mir selbst! Bei Menschen ist . . .

das Eingeklammerte als ungewöhnlicher dreisilbiger Auftakt (3 Senkungen) auffassen, wodurch sich dann im weiteren Verlauf die normalen 5 Hebungen herausschälen.

Jakob Minor nennt für Schillers Dramen folgende Zahlen. »Im Wallenstein kommen drei Siebenfüßler und mehrere Sechsfüßler, einmal sogar zwei hintereinander, vor; daneben Zeilen aus vier, drei, zwei, einem Fuße. In der Stuart sind die Extreme vermieden; es findet sich weder ein Siebenfüßler noch ein Einfüßler; wohl aber bilden sechs Füße (wieder einmal zwei hintereinander), vier, drei, zwei eine Zeile. Fast ganz so in der Jungfrau von Orleans; in der Braut von Messina Zeilen aus sieben, sechs, einem Fuße, aber kein Vierfüßler. Korrekter ist der Tell, aber auch hier kommen außer ein paar Sechsfüßlern Zeilen von vier Füßen bis zu einem Fuß vor.«[20]) Bei dieser etwas überschläglichen Statistik Minors bleibt freilich die Frage offen, was die Abweichung in den einzelnen Fällen zu bedeuten hat. Außerdem hat es kaum Sinn, das Vorkommen der Siebenheber (Minor sagt Siebenfüßler) und der einhebigen Verse als 'extrem' gegen die andern Unregelmäßigkeiten abzusetzen. Verglichen mit dem Blankvers-Schema ist ein einhebiger Vers genauso extrem wie ein zweihebiger: beide können niemals mit dem Blankvers verwechselt werden. Aufschlußreicher wären da die Verhältniszahlen für die Verwendung dieser »Freiheiten« von Drama zu Drama. Bei Schiller bildet offenbar der 'Wallenstein' die eine Grenze; hier sind die Freiheiten fast schon stilbildendes Merkmal, während Werke wie 'Die Braut von Messina' (in den Blankvers-Abschnitten) und der 'Wilhelm Tell' mit um so seltenerer Durchbrechung des Versschemas die andere Grenze darstellen. Während wiederum H. v. Kleist in allen seinen Dramen von diesen Freiheiten häufigsten Gebrauch macht, findet sich bei Goethe ein solcher Fall nur vereinzelt. Und auch da eher in den weniger durchgefeilten Stücken, den Singspielen, dem 'Mahomet', der Shakespeare-Übersetzung 'Romeo und Julia'. Nach Hettich zählt die 'Iphigenie' unter ca. 2100 Versen 7 sichere Sechsheber und 5 sichere Vierheber[21]). Im 'Tasso' finden sich in ca. 3400

[20]) Minor, S. 233.

[21]) Leonhard Hettich, Der fünffüßige Jambus in den Dramen Goethes, Heidelberg 1913, S. 29 ff.

Versen nur 21 Sechsheber, 7 Vierheber. In der 'Natürlichen Tochter' unter nahezu 3000 Versen 9 Sechsheber[22]). Das ist für die drei Hauptdramen Goethes bei der großen Verszahl ein verschwindend kleiner Prozentsatz. Gerade dadurch erweist sich bei Goethe die Integrität des Versmaßes bewahrt.

Lessing, dem der Ruhm gebührt, den Blankvers im deutschen Drama zwar nicht eingeführt, aber wohl endgültig durchgesetzt zu haben – Lessing zeigte sich bei seiner Pionier-Stellung gegenüber dem Blankvers ebenfalls nicht zu Abweichungen geneigt. Er hat sich im Anwenden dieses noch ungewohnten Maßes nicht sehr sicher gefühlt und zunächst in Erinnerung an den altvertrauten Alexandrinervers noch zahlreiche Sechsheber gebildet. Dann macht er aber regelrecht Jagd auf diese unkorrekten Verse und ermahnt zugleich seinen Bruder Karl und seinen Freund Ramler, ihm diese Verse im 'Nathan' anzugeben, damit er sie durch reguläre Blankverse ersetzen kann. Dennoch sind noch in 15 Fällen Sechsheber und in 13 Fällen Vierheber stehengeblieben[23]). Hinsichtlich der Hebungszahl sucht Lessing jedenfalls keine Freiheiten für den Blankvers. Für ihn ist dieser Vers ein Gebilde nach einem bestimmten Schema, das es auszufüllen gilt. Seine Ansicht ist auf dem Gebiet der Prosodie normativ, wie für die Poetik seine 'Hamburgische Dramaturgie' diese normative Gesinnung erweist. Seine Briefe vom 19. Dezember 1778 an seinen Bruder Karl und vom 30. März 1779 an Ramler vermögen das zu bestätigen.

Lessings Bruder vertritt demgegenüber einen Standpunkt, der unseren Naturalisten wie gerufen kommen müßte. Er schreibt am 20. Januar 1779 dem Dichter des 'Nathan': »Wenn ich einmal ein Stück in solchen Versen schriebe, ich würde sechsfüßige und vierfüßige machen; ich sehe nicht ein, warum nicht?« Darauf läßt sich nur mit der Gegenfrage erwidern: Warum?

Bei dieser Ansicht von Lessings Bruder, die der Verfasser des 'Nathan' nicht teilt, erinnern wir uns, daß Heusler gerade aus dem Einmengen kürzerer und längerer Zeilen die Folgerung zog, das Absetzen von Blankversen Lessings und Kleists sei »eine Einrichtung mehr fürs Auge«[24]). Heusler sieht und hört hier kein regelmäßiges Versgebilde, sondern Prosa!

Dabei ist der Sachverhalt bei den Dichtern ganz anders. Auch beim Einstreuen kürzerer oder längerer Verse, die keine Blankverse sind, wirkt sich das Schema des Blankverses immer noch regulierend auf diese Ausnahme-Verse aus. Es geht also nicht nur ein schemasprengender Einfluß von diesen freieren Versen auf die Blankverse über, sondern auch umgekehrt ein Einfluß der regelmäßigen Verse auf diese freieren. Denn alle diese untermischten freieren Verse haben wenigstens den normalen Jambengang mit dem Blank-

---

[22]) Ebd., S. 36.
[23]) Eduard Belling, Die Metrik Lessings, Berlin 1887, S. 95.
[24]) Heusler, Bd. 3, § 1024.

vers gemeinsam. Auch die eingestreuten Verse sind immer noch silbenzählend! Sie zeigen wie der Blankvers das geregelte Auf und Ab des Jambus. Sogar der berühmte einhebige Vers, mit welchem Goethes 'Iphigenie' endet, ist noch ein Vers im Jambengang:

(Thoas.) Lebt wohl!

Und damit stoßen wir auf die Frage der Silbenzählung im Blankvers und in den untermischten Versen mit größerer oder geringerer Hebungszahl. Findet etwa durch das Abweichen von der regelmäßigen Hebungszahl auch ein Abweichen von der entsprechenden Silbensumme statt? Der Blankvers verlangt regulär 10 Silben bei männlichem, 11 Silben bei weiblichem Versschluß. Ganz entsprechend werden auch die in den deutschen Jambendramen auftauchenden unregelmäßigen Verse behandelt: ein solcher Vers mit 2 Hebungen läßt 4 (oder 5) Silben, ein Sechsheber jedoch 12 (oder 13) Silben erwarten. Tatsächlich sind Abweichungen von diesen Verhältniszahlen (Anapäste, doppelte Senkungen) so verschwindend selten, daß sie wohl in jedem Fall auf ein Versehen des Dichters oder auf eine bestimmte Kunstabsicht zurückgeführt werden müssen. Der naturalistisch Empfindende, der den Blankvers für Beinahe-Prosa hält, müßte besonders bei Kleist und Lessing häufige Verstöße gegen diese Silbenzahlen erwarten. Ihr Fehlen beweist, daß auch diese Dichter den Blankvers als einen streng jambisch angelegten Vers empfinden und anerkennen. Wenn sie den jambischen Gang innehalten, können sie gar nicht gegen die davon ja abhängige Silbensumme verstoßen. Andreas Heusler bespricht die Silbenzählung im Blankvers unter den »Freiheiten« und formuliert sie unter deren Punkt 2 folgendermaßen: »Man erlaubt da und dort zweisilbigen, auch fehlenden Auftakt, dreisilbigen Innentakt. Man setzt sich damit hinweg über die feste Silbensumme und das glatte Auf-Ab. Das sind die Zeilen, aus denen kein schwebendes Betonen den regelrechten Vers macht.«[25]) Das Beispiel, welches Heusler dazu anderwärts anführt[26]), hat jedoch die normale Silbensumme von 11 Silben bei verschleiert weiblichem Versschluß. Es ist ein Vers aus Gerhart Hauptmanns Drama 'Kaiser Karls Geisel':

Oder ob er, kläglich geblendet, dasteht.

Tatsächlich gibt es bei den deutschen Blankvers-Dichtern kein Sich-Hinwegsetzen über die feste Silbensumme. Die wenigen Beispiele, die in den Statistiken genannt werden, lösen sich bei näherem Hinsehen meistens in Dunst auf. Wolfgang Kayser weist darauf hin[27]), daß diese Fälle in unsern

---

[25]) Ebd., § 1023.

[26]) Ebd., § 998.

[27]) Wolfgang Kayser, Kleine deutsche Versschule, 4. erweit. Aufl., München (1954), S. 29.

klassischen Dramen sich durchweg aus dem Worttypus (Kö)nige, (e)wiger erklären lassen, die man als prosodisch zweisilbig mit Unterdrückung des unbetonten i-Lautes zu verstehen hat.

Bei Goethe bildet den einzigen Fall einer in allen Lesarten fehlenden Senkung der oft besprochene Vers des Tasso:

– Schwelle, Brust! O Witterung des Glücks! II, 2

Man muß da keineswegs mit Düntzer am Vers reparieren und den Ausfall eines verlorenen Oh! für den Versanfang vermuten. Die stumme Pause im Versanfang ist vom Dichter beabsichtigt; sie soll fühlbar werden, etwa durch ein Atemholen[28]).

Neben der fehlenden Senkung bildet die Doppelsenkung den andern möglichen Fall einer Umgehung der regelrechten Silbenzahl. Davon hat Hettich in der 'Iphigenie' drei Fälle, im 'Tasso' nur einen und in der 'Natürlichen Tochter' keinen einzigen gefunden[29]). Freilich wurden bei dieser Zählung Hettichs synkopierte Wortformen (andere, andre) und Individualaussprache des Dichters (mächt'ge, mächtige; aspirantisches G der Frankfurter Mundart) gebührend berücksichtigt. In der 'Iphigenie' ist der für Silbenzählung anstößige Vers (V, 3):

Sie sind – sie scheinen – für Griechen halt' ich sie

offenbar malend, um die Verwirrung Iphigenies durch Satzform und durch metrische Abweichung vom Blankvers anschaulich zu machen. Auch metrisch genommen scheint die Sprecherin mehrmals neu anzusetzen. So sind nur drei klare Fälle des Abweichens von der Silbenzahl in den drei Dramen Goethes übrig, die für uns ohne ersichtlichen Grund bleiben. Etwa der einzige Fall im 'Tasso':

Uns duftend bilden, erkennst du sie nicht alle. I, 1

Diese wenigen Ausnahmen fallen nicht ins Gewicht; bei Goethe gibt es im Blankvers keine Freiheit gegenüber der festgelegten Silbensumme. Und dasselbe gilt für die andern Dramendichter, selbst für Kleist und Grillparzer. Ausfall einer Senkung und Verdoppelung der Senkung, diejenigen Erscheinungen, welche für den Vers gleichzeitig einen Verstoß gegen die geregelte Silbenzahl zur Folge hätten, kommen auch bei ihnen nur höchst selten vor[30]). Es handelt sich hier eben nicht um eine erlaubte »Freiheit«, sondern

---

[28]) H. Henkel, Der Blankvers Shakespeares im Drama Lessings, Goethes und Schillers (Zeitschr. f. vergl. Litgesch., Bd. 1, S. 321 f.). – Vgl. Hettich, S. 58.

[29]) Hettich, S. 62.

[30]) Es fehlt uns da freilich an exakten Spezialuntersuchungen, wie sie für Goethes Dramen das Buch von Hettich darstellt.

um einen schwerwiegenden Verstoß gegen den jambischen Gang des Metrums, das bei diesen Dichtern, insbesondere bei H. v. Kleist, noch in ihren freiesten Versen als Unterton mitgehört wird. Bei Schiller finde ich einmal in den 'Piccolomini' folgenden Vers:

(Octavio.) Diesen Buttler geb ich noch nicht auf; ich weiß, I, 3

Wir werden da den Versanfang als zweisilbig unbetont aufzufassen haben.

Gegenüber solchen seltenen Ausnahmen sollte man die Gegenprobe machen. In den Blankvers-Dramen unserer Klassiker finden sich Tausende von Stellen, in denen die Wortform allein durch das Schema des Verses erklärt werden kann. Nur ein willkürlich gewähltes Beispiel aus dem 'Käthchen von Heilbronn', I, 2:

(Graf vom Strahl.) Was ist an Leib und Seel dir widerfahren?

Die normalere Version 'Leib und Seele' würde den Vers in seinem jambischen Gang zerstören und erschiene wohl selbst einem Naturalisten unerträglich. Oder 'Penthesilea', 3. Auftritt:

(Der Doloper.) Die Griechen reißen ihn, die jauchzenden,
Um seine Kniee wimmelnd, mit sich fort.

Da stützt das Metrum die zweisilbig zu nehmende Aussprache des Wortes 'Kniee', die vom Dichter auch in der Schreibweise hervorgehoben wird. Besonders Eigennamen werden immer in passender Weise für den jambischen Gang des Verses zubereitet. 'Penthesilea', 21. Auftritt:

(Achilles.) 5 Hör, tu mir den Gefallen, Diomed,
6 Und sag dem Sittenrichter nichts, dem gräulichen
5 Odyss, von dem, was ich dir anvertraue.

Der Vers gibt mit seinem Metrum jeweils Auskunft darüber, in welcher Art ambivalente fremde Eigennamen zu lesen sind. Nur der heutige Leser ist dieser Sachlage meistens nicht mehr gewachsen und verstümmelt dann durch falsche Lesung der Eigennamen den Gang des Verses. Das Metrum beeinflußt oft geradezu die Wortformen, die sich dann Erscheinungen wie der Synkope, der Elision, der Aphärese und Synärese unterwerfen müssen, auch wenn sich manchmal so ungewohnte Formen wie g'nug, Schwerts, find't ergeben[31]).

Grundsätzlich zu unterscheiden vom Einstreuen kürzerer oder längerer Zeilen im gleichen Jambengang mit dem Blankvers ist schließlich noch eine

[31]) Hettich, S. 247 ff.

andere Erscheinung. Es ist das Einmischen völlig andersartiger Verse, wie es sich Goethe in der Blankvers-Fassung der 'Iphigenie' mehrmals leistet. Dort gibt es Vierheber mit Daktylen oder trochäische Verse ohne Auftakt[32]). Nur ein Beispiel für diese nicht-jambischen Arten:

(Orest.) Willkommen, Väter! euch grüßt Orest, III, 2
Von eurem Stamme der letzte Mann;
Was ihr gesät, hat er geerntet:
Mit Fluch beladen, stieg er herab.

In solchen Versen besteht nicht mehr die geringste Verwandtschaft mit dem Blankvers. Soll man etwa auch deren Einstreuen zu den »Freiheiten« des Blankverses rechnen? Goethes 'Faust' ist ja eben durch die Mannigfaltigkeit der verwendeten Versarten und -maße gekennzeichnet. Hier schließen sich Blankvers-Passagen an Stellen im Knittelvers an, oder es folgen ihnen ebenso unvermittelt streng alternierende Madrigalverse, von strophischen Reimgebilden ganz zu schweigen[33]). Ebenso bieten romantische Universaldramen wie Ludwig Tiecks 'Genoveva' und 'Kaiser Oktavianus' eine Musterkarte verschiedenster metrischer Formen. Der Blankvers ist hier nur ein Metrum unter vielen. Für das Wesen des Blankverses können wir aus diesem bunten Nebeneinander daher nichts entnehmen.

Die Füllung des Verses

Füllung läßt vielleicht falsche Assoziationen aufkommen; es handelt sich ja nicht um Einfüllen in ein Gefäß. Vielmehr gibt das metrische Schema des Blankverses eine Taktfolge von zeitlicher Dauer:

1 *2* 1 *2* 1 *2* 1 *2* 1 *2* (1)

Die genaue Befolgung der Taktfolge durch die Wörter des Verses, d. h. die genaue Anordnung der Hebungen *(2)* auf Silben mit betontem Akzent und ebenso der Senkungen (1) auf Silben ohne Akzent führt im Blankvers zu einer ästhetisch unerträglichen Monotonie, sobald sie in einer längeren Reihe von Versen konsequent durchgeführt wird. Dann ergibt sich der mißliebige sogenannte »Jambentrott«, für dessen Einführung bei uns Martin Opitz verantwortlich ist und den wir in den Versen des Barockzeitalters und der Gottsched-Zeit bis zum Anfang unserer mit Klopstock beginnenden klassischen Periode heraushören. Denn die genaue Befolgung der Taktfolge

[32]) Goethes 'Iphigenie', Vers 1055–56; Vers 1281 ff., Vers 1369 ff. – Vgl. Hettich, S. 110–12.

[33]) Leider hat Hettich in seine Untersuchungen Goethes 'Faust' nicht mit einbezogen.

ist nicht nur für den Blankvers gefährlich, sondern überhaupt für jedes Versmaß im geregelten jambischen (oder trochäischen oder daktylischen) Gang. Die regelmäßige Anordnung von Hebung und Senkung gemäß der Silbenverteilung nach dem natürlichen Sprechtonfall der einzelnen Wörter und ganzer Satzteile ergibt eben jene Monotonie, bei welcher der tatsächliche Vers mit dem skandierten Metrum zusammengeht. Es genügt nicht, dafür allein ein Zusammenklappen der Kola und der »Versfüße« verantwortlich zu machen. Beide Erscheinungen werden seit der neuen Prosodie unserer Klassiker vom Aufnehmenden als unschön und schulmeisterlich empfunden. Klopstock und Goethe haben mit dieser Monotonie entschieden gebrochen, indem sie ihren Versen ein gewisses Spiel oberhalb des Schemas gestatteten. Seitdem ergibt sich im Vers, dem ein geregeltes Schema zugrunde liegt, also auch in Oden-Versen usw., ein Widerspiel zwischen dem metrischen Schema und der tatsächlichen Versakzentuierung. Man kann das mit Heusler so ausdrücken: unsere Klassiker und ihre Folger entbinden sich vom strengen »Wägen« der Opitz- und Gottsched-Zeit. Mit anderen Worten, sie bedienen sich in einem unvergleichlich größeren Ausmaß der Tonbeugungen, vermeiden dabei freilich alle krasseren Arten von Tonbeugung, so daß sich für sie bei gesteigerter Empfindlichkeit für das sprachlich Mögliche und Erträgliche fast ein »System« feinerer und feinster Schattierungen in der Tonbeugung ergibt.

Die frühere Gleichläufigkeit zwischen dem Metrum und der jeweiligen Versausfüllung ist im deutschen Blankvers so selten, weil dieser Vers ja erst durch Lessing Fuß gefaßt hat und daher nicht mehr den Opitzschen Normen folgt. Der Blankvers steht damit von vornherein auf der von Goethe und Klopstock eroberten Vers-Ebene. Fälle von Gleichläufigkeit finden sich jedoch noch in den ersten Akten von Schillers 'Don Carlos', I, 5:

(Carlos.) Wer sind Sie denn in diesem Reich? Laß hören!
Regentin etwa? Nimmermehr! Wie könnten,
Wo Sie Regentin sind, die Alba würgen?

Hier zeigt sich eine der Sprechprosa entsprechende Akzentuierung; denn anstatt im ersten dieser Verse die Anrede 'Sie' zu betonen, ist der Akzent auf das Wort 'sind' zu legen. Doch bedeutet die Heraushebung des Wortes 'diesem' durch einen (schwachen) Akzent gegenüber dem normalen Sprechtonfall eine gewisse Stilisierung auf das Versmäßige hin. Im zweiten Vers würde die Prosa das Wörtlein 'wie' etwas stärker durch Betonung auszeichnen, als es seine Position in der Vers-Senkung nun ermöglicht. Im einen Fall also Erhebung eines Wortes, im andern Fall Drückung eines Wortes durch den Vers. Im dritten Vers ist das Hilfszeitwort 'sind' im Metrum stärker hervorgehoben, als es der Prosa-Tonfall erlauben würde; hier also wieder Erhebung. Selbst in diesen sehr geregelten und an das Versmaß sich

stark anlehnenden Versen entsteht also doch ein gewisses Spiel zwischen Schema und Ausfüllung. Kleine Betonungsveränderungen bringen eine gewisse Stilisierung der Satzaussage mit sich. Dadurch ist zu spüren, daß es sich nicht um Prosa, sondern um eine versgebundene Aussage handelt.

Im allgemeinen aber ist in diesen Versen noch das Schema mit der Versfüllung akzentmäßig nahezu zur Deckung gebracht. Die Schwankungen nach der Seite des Erhebens und Drückens sind so gering, wie sie vor unserer Klassik seit Opitz im geregelten Vers üblich gewesen waren. In den Lyrik-Versen Johann Christian Günthers ist in gleicher Weise jeder Satz auf das Versschema und den metrischen Gang abgestimmt. Schiller steht also in den Anfängen seiner Blankvers-Behandlung prosodisch noch auf der früheren Stufe. Erst die genauere Kenntnis von Lessings Versbehandlung im 'Nathan' läßt Schiller dann in den letzten Akten des 'Don Carlos' zu freier Ausprägung des Blankverses übergehen. Der Spielraum zwischen der Akzentforderung des Metrums und der Ausfüllung des Einzelverses mit Akzenten erweitert sich und damit erhöht sich die Spannung zwischen dem natürlichen Sprachfall der Prosa und der Ausführung im Vers.

Es gehört zum Wesen des deutschen Blankverses, daß er dieses Spannungsverhältnis aus England schon mitbrachte. Lessing hat dies erkannt und seine Blankverse sogleich solcherart gebildet. Schiller dagegen hatte zunächst aus der Barocktradition die ungefähre Gleichsetzung von Prosaakzent und Versakzent in dem für ihn neuen Blankvers übernommen. Minor darf daher diese frühe Phase des Schillerschen Blankverses kennzeichnen: der Dichter lasse sich vom Metrum tragen, er wiege sich auf der Woge des Blankverses[34]). Wie Minor ebenfalls erkennt, bleibt Schiller aber bei dieser Phase nicht stehen, die noch der deutschen Alexandriner-Praxis abgelauscht erscheint. Er verläßt vielmehr die alte Tradition, indem er nach Lessings Vorgang nun auch bezüglich Akzentsetzung und -verteilung freiere Blankverse baut.

Heusler bespricht dieses ganze Phänomen unter Punkt 3 der dem Blankvers gewährten Freiheiten. Nur sieht er gemäß seiner grundsätzlich anderen Auffassung des Blankverses das Phänomen ganz anders. Es heißt dort: »3. Auch wo Takt- und Silbensumme gewahrt bleiben, entbindet man sich vom *gewogenen* Jambus. Die Zeilen, nach dem Sprachfall betont, bekommen auch wieder zweisilbigen und fehlenden Auftakt, dreisilbige und dazu einsilbige Innentakte.« Bis dahin ist die zweite Stufe, welche Schiller in den letzten Akten des 'Don Carlos' betrat, und auf welcher seitdem die Blankvers-Behandlung aller unserer Dichter sich vollzieht, richtig gekennzeichnet. Nun aber kommt die Folgerung, welche Heusler im anschließenden Satz aus dem Phänomen zieht. Da heißt es: »Also wechselnde, unpaarige

[34]) Minor, S. 24.

Verteilung der festen Silbensumme über die Taktreihe, ähnlich wie im strengen Knittelvers und anderwärts.«[35]) Heusler nimmt also dieses »nach dem Sprachfall betont« uneingeschränkt als einzige existierende Möglichkeit, sieht hier von der Möglichkeit zu Tonbeugungen gänzlich ab und wertet außerdem alle Möglichkeiten freier Akzentsetzung im Blankvers so, als gäbe es in ihm von da ab keinen Jambengang mehr. Fest bleibt dann nur die Silbensumme und die auf 5 beschränkte Akzentzahl; aber wo die Akzente liegen, das sei in diesem Vers jetzt beliebig.

Broer bemerkt dazu, die »Prägekraft des Blankverses sei für Heuslers Ohr so schwach«, daß er nicht den fünfhebigen Jambus höre, sondern nur eine unpaarig wechselnde Silbenverteilung[36]). Dabei ist die Metrik von Otto Paul in diesem Punkt wieder einmal Heuslers genaues Echo: »So haben die Zeilen oft, nach dem Sprachfalle betont, zweisilbigen oder fehlenden Auftakt, dreisilbige, einsilbige Innentakte. Wir kennen dies von dem strengen Knittelvers: über eine feste Silbensumme werden freigefüllte Takte verteilt.«[37])

Um nicht dieser irrigen Analogie zwischen Blankvers und strengem Knittelvers zu verfallen, untersuchen wir die drei Hauptzonen des Blankverses, Versanfang, Versinneres und Versschluß nacheinander mit allen Einzelheiten.

Abweichungen im Versanfang

Es handelt sich um die ersten vier Silben im Versbeginn bezüglich ihrer Akzentsetzung. Ein Mustervers in genau jambischem Gang wäre der Eingang von Goethes 'Iphigenie':

Heraus in eu/re Schatten, rege Wipfel (.)

Diese Füllung × ×́ × ×́ als die normale Füllung im Versanfang wird von den Dichtern tatsächlich nicht selten beiseitegeschoben. Freilich stehen diese abweichenden Verse fast nie an derjenigen Stelle des Dramas, wo zu Beginn das Blankvers-Metrum einsetzt. Es bedarf gewissermaßen einer Anlaufszeit für die Unregelmäßigkeiten. Ohnehin sind Verse mit Abweichungen im Versanfang in der Minderzahl gegenüber Versen mit normalem Versanfang. Das gleiche gilt, um vorzugreifen, auch vom gesamten Vers. Heuslers Auffassung ließe statt dessen erwarten, daß der regulär jambische Vers im Drama prozentual in der Minderzahl sein müßte. Denn es wäre ja eher ein Zufall, wenn der Dichter bei Voraussetzung einer absolut freien Akzentlage

[35]) Heusler, Bd. 3, § 1023.
[36]) Broer, S. 33.
[37]) Otto Paul, § 154.

Verse im stimmigen Jambengang gleich reihenweise hintereinander hervorbrächte. Tatsächlich sind die Abweichungen, welche sich die Dichter erlauben, in mancher Beziehung eingeschränkt; sie erfolgen nach gewissen Vorbildern, um das Wort Regeln zu vermeiden.

Zum Beispiel wird am Versanfang von der Möglichkeit, mit einem zweisilbigen Auftakt einzusetzen, kaum Gebrauch gemacht; das wäre die Formel ××x̆ (oder υυx̆). In Schillers 'Piccolomini' steht der schon einmal wegen abweichender Silbensumme zitierte Vers, I, 3:

(Octavio.) Diesen Buttler geb' ich noch nicht auf; ich weiß (.)

Falls man den Vers nicht als überlang (sechshebig) ansehen will, wird man zweisilbigen Auftakt vermuten und also den ersten Akzent auf den Eigennamen Buttler legen. Aus der einen (obligatorischen) Auftaktsilbe des jambischen Maßes sind hier also zwei unbetonte Silben geworden. Das ist aber ein recht seltener Ausnahmefall.

Häufig ist dagegen die Abweichung vom Schema durch Auftaktlosigkeit. In Goethes Drama sagt Tasso degenziehend zu Antonio, II, 3:

Zieh oder folge, wenn ich nicht auf ewig,
Wie ich dich hasse, dich verachten soll.

Hier haben wir im Versanfang die Formel x̆××, und zwar im ersteren Vers ganz unmißverständlich, im zweiten Vers mehr abgeschwächt. Denn die Aufforderung 'zieh' ist höchst ausdruckskräftig und verlangt einen schweren Akzent, während die nächste Zeile keines der einsilbigen Wörter 'wie ich dich' im Anfang besonders herauswölbt. Die natürliche Betonung liegt allerdings auf dem Wort 'wie' und damit entsteht abweichend vom Jambengang Auftaktlosigkeit.

Ein Versanfang nach dieser Formel ist im deutschen Blankvers keineswegs ungewöhnlich. Es sieht dann so aus, als ergäbe sich an dieser Stelle ein Daktylus, um so mehr als die beiden unbetonten Silben hinter der ersten Hebung gewissermaßen enklitisch genommen werden, da sie sich an diese erste Hebung anlehnen.

Dieser Typus 1 nach der Formel x̆×× bedeutet jedenfalls einen versetzten Versakzent im ersten Takt – hinterher läuft sich der Jambengang wieder ein. Man kann diese Erscheinung nicht durch »schwebende Betonung« ausgleichen, dafür ist der starktonige Einsatz zu sehr der nachfolgenden zweiten Silbe überlegen. Es ist also auch keine Tonbeugung vorhanden, sondern der Versakzent ist wirklich an einen andern Ort gewandert: auf die erste Silbe.

Nach diesem Typus 1 ist gewiß auch das oftgenannte Beispiel aus 'Piccolomini' II, 7 zu verstehen: »Abgesetzt wurd' ich.«, obwohl das Wort 'ab-

gesetzt' eigentlich das Schema ×××́ hat. Aber im Vers verliert die dritte Silbe an Betontheit, so daß im Vers dann statt der natürlichen Betonung eher ein ×××́ entsteht. Franz Saran will dieses Wort staccato gesprochen haben, so daß durch Abhacken ab-ge-setzt jede Silbe fast gleichmäßige Betonung erhält[38]). Das sind Sprechkunststückchen, die mit der metrischen Auffassung eigentlich nichts zu tun haben.

Ohne einem übertriebenen Psychologisieren das Wort reden zu wollen, sollte man doch nach dem jeweiligen Sinn, dem »Ethos« fragen, durch das dem Dichter diese Sonderform des Verseingangs nahegelegt worden ist. Sehr oft zeigt die Anwendung dieses Typus einen guten Sinn, Nachdrücklichkeit, Unsicherheit des Sprechenden usw. –

Broer will keine Versetzung, sondern nur Tonbeugungen im geregelten Jambengang anerkennen[39]). Ich stimme sonst mit Broer in der allgemeinen Auffassung der geregelten alternierenden Versmaße überein, aber hierin verkennt Broer doch ihr Wesen. Der Blankvers enthält nicht nur Tonbeugungen geringeren oder größeren Grades, sondern durchaus auch echte Akzentversetzungen, die an bestimmten Stellen wiederkehren und damit den jambischen Gang unterbrechen.

Eine andere und nicht seltene Ausfüllmöglichkeit für den Anfang des Blankverses sucht Minor mit der Formel ⏑⏑́ ⏑ zu charakterisieren[40]). Ein Beispiel aus Goethes 'Iphigenie', I, 2:

Mißgünstig sieht er jedes Edlen Sohn (.)

Das Wort 'mißgünstig' besitzt seinen natürlichen Akzent auf der ersten Silbe, jedoch trägt es außerdem auf der zweiten Silbe einen schwächeren Nebenakzent. Im Vers scheint diese zweite Silbe freilich durch den starken Akzenteinsatz des Verses so sehr geschwächt ('gedrückt') zu werden, daß kaum ein Unterschied zum Typus 1 faßbar werden will. Ich möchte diesen Typus daher mit 1a bezeichnen: Akzentversetzung mit tonbeugender Drückung. Natürlich braucht die hier genannte Formel nicht durch ein einziges dreisilbiges Wort ausgefüllt zu werden; dafür ein Beispiel aus dem 'Tasso' V, 4:

Frei wie ein Gott, und alles dank ich dir!

Minor faßt solche Verse so auf, daß er die erste Hebung auf der zweiten Silbe (nicht etwa auf der ersten Silbe) fühlen will, während die doch an sich beschwerte Eingangssilbe gewissermaßen aus dem Spiel bleibt; sie wird bei ihm vom eigentlichen Versgang losgetrennt: »Frei)/ *wie* ein *Gott*, und *al*les *dank* ich *dir*!« – Das ist nur dort allenfalls diskutabel, wo die zweite Silbe

[38]) Saran, S. 208.
[39]) Broer, S. 45.
[40]) Minor, S. 243.

auch wirklich einen Akzent zu tragen fähig ist, also gewiß nicht bei den Beispielen des Typus 1. Den Eingang »Abgesetzt wurd' ich . . .« könnte man auf der zweiten Silbe nicht betonen, ohne sich einer barbarischen Tonbeugung schuldig zu machen, die nicht in des Dichters Sinne lag.

Minor geht hier in seinen Beobachtungen und Forderungen, welche Heusler als »zu regelfreudig« abtut, noch einen Schritt weiter und verlangt in solcher Lage für die abseits stehende erste Silbe einen helleren Vokalklang[41]). Er will die aus dem Jamben-Schema herausgenommene akzentuierte erste Silbe nämlich durch die *Tonhöhe* zu Gehör bringen. Nach Minor ermöglicht der Übergang vom hellen Vokal i zum dumpfen Vokal a besonders gut das von ihm hier erwartete Senken der Tonhöhe. Mir scheint demgegenüber auch der »Tasso«-Vers II, 1:

Unsicher folgen meine Schritte dir,

im Schema 1a durchaus ein tadelsfreier Vers zu sein, obwohl er durch die Lautfolge u – i im Eingang nicht Minors Forderung entspricht, sondern umgekehrt vom dumpfen zum helleren Vokal hinüberwechselt. Man kann beim Rezitieren vielleicht von dem Minorschen Rezept Gebrauch machen und die Sprechnoten in solchem Fall von der Höhe in die tiefere Tonlage gehen lassen, aber das ist eine Frage der Vortragsart, nicht des Metrums.

Eine dritte Möglichkeit der Abweichung im Versanfang, die wir Typus 2 nennen wollen, zeigt 'Piccolomini' II, 7:

(Wallenst.) Was? Aufgeopfert wurd ich ihren Klagen, (.)

Mit Typus 1 und 1a hat dieser Typus gemeinsam, daß der Vers mit einer kräftigen Hebungssilbe einsetzt. Die zweite Silbe ist dann jedoch nicht akzentlos wie im Typus 1 und nicht im Prosasprechfall mit einem Nebenakzent versehen wie im Typus 1a, sondern dieser Akzent kann sich an Stärke recht wohl mit dem der ersten Silbe messen. Dafür sind aber diese beiden Silben, deren akzentmäßiger Vorrang strittig sein könnte, voneinander durch einen starken Sinn-Einschnitt getrennt, was sich durch Fragezeichen, Ausrufezeichen, Komma, Gedankenstrich usw. meist auch äußerlich zeigt. Die erste Silbe tritt durch diesen Einschnitt stark aus dem sonst intakten Verszusammenhang heraus. Die herauswölbende Betonung (und Akzentuierung) der ersten Silbe ist zwar notwendig, aber sie wird durch die sogleich nachfolgende Satzpause nicht so fühlbar. Es ist, als ob der Vers erst hinter dieser Interjektion, Frage oder Anrede begonnen habe. Das erste Wort und damit die erste betonte Silbe führt gewissermaßen ein Eigenleben, bis dann im weiteren Versverlauf der normale Jambenschritt einsetzt. Diese Möglichkeit 2 besteht also nur bei einem einsilbigen Wort; Minors Auffassung des Typus 1a erscheint daher für diesen Typus 2 weitaus stichhaltiger.

[41]) Minor, S. 244.

Nach diesem bei Schiller häufigen Typus 2 möchte ich auch den Vers aus 'Die natürliche Tochter' I, 6:

(Herzog.) Bleich, hingesunken, atemlos, entstellt.

verstehen. Freilich ist hier der Sinn-Einschnitt nach dem ersten Wort nicht der einzige im Vers; es folgen weitere nach jedem Wort, so daß der ganze Vers wie zerhackt erscheint. Man könnte da für die erste Silbe Zerdehnung erwägen.

Zweifellos sind im Anfang des Blankverses manchmal mehrere metrische Deutungen möglich, besonders bei einem nicht deutlich akzentuierten Einsatz des Verses. Doch heben sich die drei genannten Arten als besonders erkennbare Typen heraus. Sie werden im deutschen Blankvers nicht selten angewendet, wenn sie auch gegenüber der normalen Regelung des Versanfangs in der Minderzahl bleiben.

Bei diesen unter gewissen Voraussetzungen und Bedingungen erfolgenden Abweichungen im Versanfang wird der jambische Gang unterbrochen. Es findet keine »Verletzung des Wortakzents« statt und mit Tonbeugung sind diese Phänomene nicht zu erklären. Der Metriker hat sich damit abzufinden, daß der Versakzent sich an dieser Stelle verlagern kann, d. h. um eine Silbe nach vorn wandert. Das ist es übrigens, was Karl Philipp Moritz in seiner Prosodie den deutschen Jambendichtern geradeswegs empfiehlt, wenn er sagt, man solle den Blankvers um der Abwechslung willen gelegentlich mit einem »Trochäus« beginnen[42]). An dieses Rezept haben sich die Klassiker und ihre Epigonen gehalten. Mit Heusler zu sprechen, haben wir tatsächlich fehlenden Auftakt und zweisilbigen Auftakt vorgefunden. Aber ob das schon eine »wechselnde unpaarige Verteilung der Silbensumme über die Taktreihe« bedeutet, darüber kann erst die Betrachtung des Versinneren vollen Aufschluß geben.

Das Versinnere

Tonbeugung, Akzentversetzung und Zerdehnung, die uns bei der Untersuchung des Versanfangs beschäftigten, finden sich auch im Versinnern. Man könnte erwarten, daß ein Vers, der schon im Anfang mit einem versetzten Akzent beginnt, dann wenigstens im Versinnern zum normalen Schema der jambischen Abfolge unbedingt hinstreben würde. Das ist jedoch nicht immer der Fall; es gibt Blankverse einwandfreier Art, die mehrmals von solchen Abweichungen Gebrauch machen. Manchmal kann man – im Gegensatz zum Versanfang – im Versinnern schwanken, ob man sich für

---

[42]) Karl Philipp Mori(t)z, Versuch einer deutschen Prosodie, Berlin 1786, S. 189 ff. – A. W. Schlegel, Sämtliche Werke, Leipzig 1846, Bd. 7, S. 184 ff.

Akzentversetzung oder für Tonbeugung entscheiden soll. Der Vers in 'Nathan der Weise' V, 4:

(Nathan.) Ein einziger itzt in Jerusalem

könnte mit drei Tonbeugungen, nämlich zwei Erhebungen der Silben '-ger' und 'in' und einer Drückung der Silbe 'itzt' gelesen werden. Der bessere Weg ist freilich, statt dessen einen versetzten Akzent auf 'itzt' anzunehmen und dazu eine Erhebung der Silbe '-ger'. Dagegen ein Vers wie »Nathan« V, 6:

(Sittah.) Sei munter! sei gesprächiger! vertrauter!

bedarf nur einer Erhebung der letzten Silbe des Wortes 'gesprächiger'. Dabei sind allerdings die beiden gleichlautenden Wörter 'sei' nicht völlig gleich behandelt: das zweite Wort steht in der Hebung, während das erste sich in der ersten Senkung befindet, aber als »beschwerter Auftakt« zu verstehen ist. – Deutliche Akzentversetzung zeigt der Tasso-Vers V,4:

Wo wohnt Cornelia? Zeigt mir es an!

Das Metrum würde an sich die widersinnige Betonung 'zeigt mir' erwarten lassen. Hier findet sich übrigens die Akzentversetzung nach dem starken Einschnitt einer Zäsur. Wo eine Zäsur mitspielt, wird man in Zweifelsfällen unbedingt Akzentversetzung der bloßen Tonbeugung vorziehen. Der Name 'Cornelia' ist natürlich viersilbig zu lesen und zeigt Erhebung der letzten Silbe.

Bei Kleist finden sich zahlreiche Beispiele für beide Erscheinungen, sogar im selben Vers, etwa 'Amphitryon' II, 2:

(Amphitr.) Wars nicht so? –
(Alkmene.) Geh, Unedelmütiger!

Der Versanfang zeigt versetzten Akzent, der Versschluß Erhebung einer unbetonten Endsilbe. Das Versinnere läßt nochmals eine Akzentversetzung erkennen, da anstatt der zweiten Silbe des Wortes 'Unedelmütiger' der Akzent auch im Vers die erste Silbe trifft. Ich nehme den Vers also als ×××"×' ×××××× mit zwei verschieden starken Zäsuren, bin aber überzeugt, daß ein naturalistisch Empfindender allerdings lesen würde: ×××"×'××××××. Er würde also nur drei Hebungen verwirklicht finden und sonst eine ganz ungeregelte Masse von Senkungssilben. Rückständig muß es ihm dann jedoch vorkommen, daß Kleist die Silbenzahl genau befolgt. Tatsächlich wird durch solche naturalistische Auffassung der pathetische Stil der Aussage absolut verkannt, der an antike Trimeter erinnert. Und gerade dieses schwer-

fällig Gestelzte der Aussage Alkmenes kommt durch die oben gezeigte Unregelmäßigkeit im Bau des Blankverses gut zur Geltung.

Im Zweifelsfalle wird man dort, wo keine Zäsur den Satz im Versinnern neu beginnen läßt, eher eine Tonbeugung annehmen als Akzentversetzung. Etwa im Vers 'Iphigenie' I, 2:

(Arkas.) Daß *du* sorgfältig *dich* vor *ihm* verwahrst.

Das Wort 'sorgfältig' hätte sich nach dem Schema ×́×× zu richten, wird aber von Goethe in diesem Vers wie ××́× behandelt, d. h. mit Erhebung der Mittelsilbe bei gleichzeitiger Drückung der ersten Silbe. Für diese Art lassen sich bei Goethe zahllose Beispiele finden, Wörter wie 'frühzeit'gen', 'rückhaltend', 'vorsätzlich'. Und zwar ist dann bei Goethe gewöhnlich auch die vorhergehende Hebung in ihrem natürlichen Akzent nicht sehr ausgeprägt. Deshalb wäre durchaus auch die andere Auffassung möglich:

Daß du sorgfältig dich vor ihm verwahrst. (,)

also mit gleichzeitiger Akzentversetzung am Anfang.

Im 'Prinzen von Homburg' findet sich der Vers II, 10:

Träum' ich? wach' ich? leb' ich? bin ich bei Sinnen?

Hier ist die Akzentversetzung tatsächlich gleich viermal angewendet, denn das 'ich' ist jeweils nicht betont. Schemagerecht ist also nichts weiter als der weibliche Versschluß und die Silben- und Akzentzahl. Insofern scheint dieses Beispiel Heuslers Auffassung recht zu geben[43]). Dennoch vermag der Vers unsere Auffassung zu stützen: wir dürfen ihn als echten Blankvers nehmen. Das strenge Schema dient dem Dichter als Ausgangs-Grundlage; auf ihr baut er diesen andersartigen Vers sozusagen gegenläufig oder synkopisch auf. Nur auf der Grundlage des latent durchzuhörenden Schemas kommt die Eigenwilligkeit und Schönheit dieser einmaligen Vers-Füllung zur Geltung; sie wird durch die genaue Parallelität der Frageanordnung noch eigens betont. Für den Naturalisten muß diese Formung völlig reizlos sein. Kleist hat aber noch nicht mit unseren verfehlten Versauffassungen rechnen können. Die viermalige Parallelität der syntaktisch gleich gebauten und metrisch gleich behandelten Fragen ist bei ihm Form, nicht Willkür.

Von den Phänomenen der metrischen Drückung und Erhebung bleibt eine verwandte Erscheinung wohl zu unterscheiden, die man als Zerdehnung bezeichnet hat. Es handelt sich um eine Senkung im Vers, die durch eine unbetonte Silbe ausgefüllt wird, die aber in dem besondren Satzzusam-

[43]) Besprochen bei Heusler, Bd. 3, § 999.

menhang ausnahmsweise doch eine Betonung verdiente. Diese Zerdehnung wird vor allem bei logischen Gegenüberstellungen gern verwendet. Nehmen wir den Vers 'Die natürliche Tochter' I, 6:

(Herzog.) Ich soll dich leiten, und du leitest mich.

Hervorgehoben werden soll in diesem Satz ja die Antithese ich-dich und du-mich. Von diesen Wörtern steht aber nur das letztere in einer Hebung; die andern drei müssen sich mit einer Senkung begnügen. Dabei ist Tonbeugung hier nicht angewendet, wohl nicht einmal eine Akzentversetzung der ersten Hebung an den Versanfang. Vielmehr wird bei den Wörtern 'ich' und 'du' nur von einer Erhöhung der Stimmlage in der Satzmelodie Gebrauch gemacht, während die Akzente auf der ersten Silbe der Verb-Formen 'leiten' und 'leitest' verbleiben, da diese keineswegs in eine Senkung gedrückt werden dürften. Es handelt sich bei dieser Art um Wörter, die im normalen Satzzusammenhang unbetont bleiben würden, aber wegen einer momentanen individuellen Aussage doch Nachdruck erhalten sollen. Das Schriftbild, auch in der Prosa, vermag durch Unterstreichen oder Sperrdruck des betreffenden Wortes dasselbe auszusagen.

Der 'Iphigenie'-Vers IV, 4:

(Pylades.) Ist nur Ein Weg; fragt sich's, ob wir ihn gehn?

enthält in seinem ersten Satz die gleiche Erscheinung. An Stelle des gebräuchlicheren Sperrdrucks verweist hier der Großbuchstabe auf das mit Nachdruck versehene Wort. Die Senkung bleibt zwischen den beiden Hebungen 'nur' und 'Weg' erhalten, aber sie wird »zerdehnt« und erhält dadurch eine Art Betonung entgegen der metrischen Akzentsetzung.

Den gleichen Fall treffen wir oft im 'Nathan'. Lessings Diktion neigt ohnehin dazu, durch Unterstreichung gegensätzlich angeordneter Wörter die Satzlogik antithetisch herauszustellen. Gleich dreimal zeigt sich diese Erscheinung im Vers II, 2:

(Saladin.) *Ein* Kleid, *ein* Schwert, *ein* Pferd, – und *einen* Gott.

Der Wortsinn verlangt eine Unterstreichung des dreimal verwendeten Artikels als bestimmtes Zahlwort, und doch bleibt es in der Senkung. Erst das vierte Mal ist das Wort zweisilbig und mit seiner ersten Silbe in eine Hebung hereingenommen. Die Annahme einer Akzentversetzung wie einer Tonbeugung erweist sich darum als ausgeschlossen, weil die Substantive im Satzzusammenhang zu wichtig bleiben, als daß sie vom Akzent entblößt werden dürften. Schiller hat in der 'Maria Stuart' den Vers IV, 9:

(Burleigh.) So will *ich* England retten – das ist mehr!

Da ist das 'ich' emphatisch zu betonen, ohne daß es seine Position in der Senkung einbüßt. Das geschieht vermittels des höchsten Tons in der Skala der Satzmelodie. – Anders wiederum geht Goethe in der 'Iphigenie' vor, im Vers V, 3:

(Iphig.) So hat auch Er ein Schwert und einen Arm,

oder bald darauf:

(Iphig.) Drückt denn Unmögliches
Nur Er an die gewalt'ge Heldenbrust?

Beide Male ist hier bei Goethe von der möglichen Zerdehnung kein Gebrauch gemacht, sondern das herausgehobene Wort 'Er' wird normal in der Hebung vom Akzent getroffen. Zerdehnung läßt sich nur zwischen zwei Hebungen mit recht kräftigem Akzent durchführen. Ähnlich umgeht das Zerdehnen der Vers in 'Wallensteins Tod' II, 2:

(Max.) Sie halten *nicht* Wort! Es sind Lügengeister, (.)

Schiller benutzt hier den Akzent der zweiten Hebung an der regulären Versstelle, um der Negation die gemeinte Bedeutungsschwere zu verleihen. Eine Zerdehnung hätte auf diesen Sinn nicht deutlich genug hingewiesen, da der Satz im Alltag anders betont wird.

Über die Zäsur im deutschen Blankvers gehen die Formulierungen weit auseinander, da keine Übereinstimmung über den Inhalt des Begriffs Zäsur besteht. Zarncke und Belling wollen wenigstens den Blankversen Lessings keine Zäsur zuerkennen[44]). Danach hat es nur dort einen Sinn von Zäsur zu reden, wo der Vers rhythmisch einheitlich ist, und daher der Zäsur die Aufgabe zufällt, diesen Vers zu gliedern. Obwohl Minor das ausdrücklich anerkennt[45]), bezeichnet er doch anderwärts solche Satzeinschnitte mitten im Blankvers als Zäsuren[46]). Minors Stellungnahme erscheint mir in diesem Punkt unklar[47]). Eindeutig dagegen bekennt sich Saran für den Blankvers zu einer »Binnenzäsur« von wechselnder Stellung[48]).

Heusler unterscheidet bekanntlich zwischen *Versgrenze* mit metrischer Pause (im Alexandriner, Pentameter) und *festem Schnitt* an bestimmter Versstelle ohne metrische Pause. Beides besitzt der Blankvers nicht, denn hier kann der Schnitt (die Zäsur) an beliebiger Stelle auftreten. Das nennt Heusler Zäsurwechsel[49]). Anderwärts nennt er den Blankvers sogar »zäsur-

[44]) Belling, S. 102 ff. – Dort auch Zarncke ausgiebig zitiert.
[45]) Minor, S. 215.
[46]) Ebd., S. 235 f.
[47]) Ebd., S. 216–18; 235 f.
[48]) Saran, S. 146.
[49]) Heusler, Bd. 3, § 1023.

frei«[50]). Wahrscheinlich soll das nicht bedeuten, daß der Blankvers keine Zäsur habe, sondern nur, daß es freisteht, wo und ob überhaupt er eine Zäsur verwendet.

Wenn man mit Heusler das, was dieser mit »Versgrenze« bezeichnet, aus dem Begriff Zäsur ganz ausschaltet, so kann die Zäsur im neuhochdeutschen Vers sich meines Wissens in zwei Arten zeigen. Und zwar in ihrer schwächeren Art als bloße Kolongrenze, und in der stärkeren als Satzgrenze. Letztere Art der Satzgrenze im Versinnern finden wir bei Lessing so häufig.

Sobald keine Verpflichtung zu Kolonschluß oder gar Satzschluß an einer bestimmten Stelle des Versinnern vorliegt, erübrigt es sich eigentlich, von Schnitten oder Zäsuren in einem solchen Versmaß zu sprechen. Auf Begriffe wie Zäsurwechsel oder Zäsurfreiheit läßt sich dann ohne jeden Schaden verzichten. Wie es Blankverse mit mehreren Kolongrenzen gibt, so gibt es auch Blankverse ohne jede Kolongrenze, geschweige denn ohne Satzgrenze im Versinnern. So wären etwa die makellosen Blankverse im 'Tasso' zu nehmen II, 3:

(Tasso.) Wie keiner Spinne schmutziges Gewebe
An diesen Marmorwänden haften soll.

Wenigstens dürften die bloßen Wortschlüsse hinter 'Spinne' und hinter 'Marmorwänden' noch nicht für eine richtige Kolongrenze ausreichen. Ebenso bei Kleist im 'Prinzen von Homburg' II, 5:

(Mörner.) Halt mußt er machen zwischen Busch und Hügeln,
Um sein zerstreutes Reiterkorps zu sammeln.

Hier würde die Ansetzung einer Kolongrenze hinter dem Verbum 'machen' im ersten Vers nicht befriedigen, weil die folgende Ortsangabe nicht zusätzlich, sondern wesentlich ist.

Metrisch gesehen kann uns also die Zäsur im Blankvers gleichgültig lassen. Etwas anderes wäre es, wenn sich ein gewisses Regel-Verhältnis zwischen der Zäsur im Versinnern und dem Versschluß ergäbe. Minor behauptet von lyrischen Versen, daß ein männlicher Versschluß gewissermaßen eine weibliche Zäsur – und ein weiblicher Versschluß eine männliche Zäsur im Versinnern – aus Gründen der Abwechslung wünschenswert mache[51]). Soweit ich sehe, hält sich jedoch keiner unserer Blankvers-Dichter an diese »Regel«.

Beim Hiatus handelt es sich in erster Linie um die Zubereitung des Sprachmaterials durch den Dichter für den Vers, also nicht um ein metri-

[50]) Ebd., § 1015.
[51]) Minor, S. 236.

sches Problem. Aus der Unempfindlichkeit für den Hiat oder aus dessen Vermeidung lassen sich aber bisweilen Rückschlüsse für die Metrik ziehen. Im Deutschen hat sich eingebürgert, unter einem Hiat nur das Zusammenstoßen eines geschwächten Endungs-e mit vokalischem Anlaut zu verstehen.

Wir können nun beobachten, daß Goethe sich in seinen Versen das Zusammentreffen zweier voller Vokale durchaus gestattet, daß er aber den eigentlichen Hiat zu vermeiden sucht. In der 'Iphigenie' hat er Stellen mit ursprünglichem Hiat wie

Ich denke anders und nicht ungeschickt

im Vers II, 1 durch Ausmerzung des Hiats verbessert zu

(Pylades.) Ganz anders denk' ich, und nicht ungeschickt (,)

ebenso 'Iphigenie' II, 2 wird aus

(Pylades.) O süße Stimme, o willkommner Ton
O süße Stimme! Vielwillkommner Ton (.)

In der 'Natürlichen Tochter' vermag Hettich im Versinnern keinen einzigen Hiat festzustellen, wobei es erklärlicherweise Stellen wie 'seh' ich' und dergleichen nicht als Hiat rechnet. Aus Hettichs Tabelle ergibt sich, daß Goethe den eigentlichen Hiat am Versschluß dagegen nicht vermeidet[52]). Ebenso läßt Goethe alle die Hiat-Fälle stehen, in denen die schwache Endsilbe -e durch metrische Erhebung mit einem Akzent versehen ist. Ein Beispiel wie 'Tasso' II, 1

Das Göttlichste erfuhr . . .

empfindet Goethe also offenbar nicht als Hiat. Beides erbringt gegenüber einer naturalistischen Vers-Auffassung den Beweis, daß Goethe seine Blankverse nicht in dieser naturalistischen Manier angesehen hat. Für Goethe gibt es praktisch sowohl die Erhebung einer an sich unbetonten Silbe (Tonbeugung) wie auch einen fühlbaren Versschluß bei Enjambement.

Lessing zeigt sich gegenüber dem Hiat so empfindlich wie Goethe. Er erweist aber seine etwas andersartige Versauffassung darin, daß er auch an diesen Stellen die Hiate mit großer Sorgfalt beseitigt und den Hiat sogar im Versschluß vermeidet. Ein neuer Beweis, daß für Lessing die Integrität des einzelnen Blankverses nicht völlig bewahrt bleibt. Wir werden das auch an seiner Behandlung des Enjambements erkennen.

---

[52]) Hettich, S. 255.

Die Verteilung des Verses auf mehrere Sprecher ist von den Gegnern des Blankvers-Schemas ebenfalls zum Stützen ihrer These aufgegriffen worden[53]). Nach ihrer Ansicht kann der Vers in seiner Ganzheit nicht gewahrt bleiben, wenn mehrere Sprecher nacheinander seine Erscheinungsform zusammensetzen. Das betrifft vorzugsweise die Lautwerdung des Verses im Bühnenvortrag, bei dem auch sonst durch eingeschaltetes stummes Spiel der Versgang unterbrochen werden kann.

Das Prinzip selbst war jedoch den Blankvers-Dichtern aus der Praxis anderer Bühnenverse geläufig. Der jambische Trimeter der Griechen, der Senar und Septenar der römischen Antike wie auch der Alexandrinervers kennen diese Art der Verteilung. Der Alexandriner zeigt sie bis zu dem Grad, daß mehr als zwei Sprecher am Vers beteiligt sind. »Personenwechsel« ist also weder eine Neuerung erst der Blankversdichter noch muß er unbedingt in allen Fällen eine Neigung des Dichters zum Prosa-Ausdruck verraten. Ebensogut kann darin eine gewisse stilistische Künstlichkeit wirksam werden, die sich auch formal auf das Versgebilde selbst erstreckt.

Schon bei Lessing teilen sich manchmal drei verschiedene Sprecher in den einzelnen Blankvers. Dazu ist Vorbedingung, daß überhaupt drei Sprecher auf der Bühne sind. Bei dem dialogischen Charakter von Lessings Auftritten ist dieser Fall jedoch selten. Etwa im 'Nathan', V, 8:

(Nathan.) Ihr Bruder!
(Saladin.) Recha's Bruder?
(Nathan.) Ja!
(Recha.) Mein Bruder!

Psychologische Voraussetzung ist auch eine gewisse Lebhaftigkeit des Gesprächs, eine Situation, in welcher die Sprecher einander gewissermaßen in die Rede fallen. So bewegte Auftritte finden sich in Goethes klassischen Dramen nicht allzu häufig. Während noch der junge Goethe in Alexandrinern der 'Mitschuldigen' (Zweite Fassung III, 10) vier Sprecher den Einzelvers zusammensetzen ließ, beschränkt der reife Goethe die Verteilung des Blankverses meist auf zwei Personen.

Schiller verteilt noch im 'Wallenstein' den einzelnen Vers gern auf zwei oder sogar drei Sprecher. In dem mehr stilisierten 'Wilhelm Tell' bringt Schiller Stimmen einer erregten Volksmenge auf etwas andere Weise zur Geltung. Er teilt nämlich den Vers nur noch zwischen zwei Sprecher auf, läßt aber immer neue Sprecher reden. Und er läßt auch mehrere Personen gleichzeitig wie im Chorus denselben Satz sagen, 'Tell' III, 3:

[53]) Minor, S. 233: Dies kann »die Integrität des Verses stören, ohne daß es auf dem Papier zu erkennen wäre«. – Heusler, Bd. 3, § 1024: »In gleicher Richtung (sc. die Geschlossenheit des Blankverses aufzuheben) wirkt das Verteilen eines Verses auf mehrere Sprecher.« – Vgl. Wolrad Rube, Der fünffüßige Jambus bei Hebbel, Diss. München 1909, Heidelberg 1910, S. 15 f.

(Walth. Fürst u. Stauffacher.) Gelassen! Ruhig!
(Frießhardt.) Aufruhr und Empörung!
(Weiber.) Da kommt der Landvogt!
(Frießhardt.) Meuterei! Empörung!
(Stauffacher.) Schrei, bis du berstest, Schurke!
(Rösselm. u. Melchthal.) Willst du schweigen!

Selbst bei starker Dramatisierung der Szene und vielen auftretenden Sprechern kann der Dichter also einer Aufteilung des Verses auf mehr als zwei Personen aus dem Wege gehen. Hier entscheidet Schillers Stilgefühl im 'Wallenstein' anders als später im 'Wilhelm Tell'. – Kleist geht auch hier wieder ins Extrem. Im 'Prinzen von Homburg' wird gar nicht selten der Vers auf drei Sprecher verteilt, etwa V, 5:

(Kottwitz.) Wen holt –? Wen ruft –?
(Obr. Hennings.) Ihn selber?
(Graf Truchss.) Nein, unmöglich!

Diesem von Ausrufen bewegten Stil ließen sich solche Beispiele zahlreich entnehmen; sogar ein früher schon zitierter Vers mit zu großer Silbensumme und Hebungszahl fand sich unter ihnen.

Im allgemeinen aber kann man sagen, daß die Dichter genau darauf achten, daß solche Verse mit Personenwechsel bezüglich der Hebungs- und Silbenzahl und der Abfolge von Hebung und Senkung intakt bleiben. Wer schon in dem Prinzip der Verteilung auf mehrere Sprecher einen Beweis dafür erblickt, daß diese Dichter das Blankvers-Schema nicht wichtig nehmen, müßte sich eigentlich über die Sorgfalt oder Pedanterie der Dichter verwundern. Wozu der ganze Umstand, wenn hinter dem Bau dieser Verse doch nur das Gefühl für Prosa oder für unregelmäßig lange Jamben steht?

Gegenüber den Trimetern der attischen Tragödie und antiken Komödie und angesichts der Alexandriner der französischen und deutschen Bühnenwerke ist noch kein Metriker auf den Gedanken gekommen, aus solcher Versaufteilung Auflösungstendenzen herauszulesen.

Eigentlich handelt es sich hier mehr um eine Frage der Vortragspraxis. Sobald unsere Schauspieler in der Verskenntnis und im Versesprechen in der Weise geschult sind, die wir bei den Schauspielern der Antike mit ihrer Unterweisung durch den Dichter und in der Comédie française mit ihrer ehrwürdigen Sprechtradition voraussetzen dürfen, werden sich sogar Kleists am meisten zerklüftete Blankverse als Verse zu Gehör bringen lassen. Man ist freilich noch weit davon entfernt, im technischen Versvortrag die gleiche Exaktheit zu verlangen, die von einer Musikdarbietung im Konzertsaal als selbstverständlich erwartet wird.

Der Versschluß

Der Blankvers ermöglicht zwei Arten des Versschlusses, die wir nach Analogie des männlichen und weiblichen Reims als männlichen und weiblichen Versschluß bezeichnen. Die sonst üblichen Benennungen 'klingend' und 'stumpf' möchte ich vermeiden, da in Heuslers Terminologie der stumpfe Versausgang dem brachykatalektischen Vers und der klingende dem katalektischen Vers vorbehalten bleibt.

Beide Versschlüsse werden vom Blankvers in freier Abwechslung verwendet; es kann nach einer längeren Reihe in gleicher Versschlußart unvermittelt ein einzelner Vers oder eine Mehrzahl von Versen in der andern Art einsetzen. Im allgemeinen ist jedoch in deutschen Blankversen der männliche Versschluß der etwas häufigere. Der ganz freie Wechsel zwischen beiden Arten verhilft dem Blankvers mit zu seinem charakteristischen Gepräge.

Über diese grobe Unterscheidung kann eine genauere Betrachtung an einzelnen Beispielen hinausführen. Zunächst ein reguläres Beispiel für weiblichen und männlichen Versschluß aus der 'Natürlichen Tochter' III, 1:

(Sekretär.) Tritt still herein in diese Totenstille!
Wie ausgestorben findest du das Haus.

Hier bedeutet beide Male der Versschluß auch Satzende, und die Hebungen und Senkungen sind jeweils am Versschluß klar akzentuiert. Tatsächlich ist die letzte (also fünfte) Hebung im Blankvers einigermaßen empfindlich; sie wird daher meistens durch eine natürlich und kräftig akzentuierte Silbe ausgefüllt sein. An den Abweichungen läßt sich erkennen, wie weit diese Grundregel gelockert werden kann. Dabei betrachten wir zunächst den männlichen Versschluß.

Im obigen Beispiel wurde der männliche Schluß durch ein einsilbiges Substantiv gebildet, dem der bestimmte Artikel proklitisch vorgesetzt war. Ebenso kann die Ausfüllung durch ein mehrsilbiges Wort erfolgen, wenn dieses nur auf der letzten Silbe einen starken Akzent gestattet. Wörter mit der Akzentuierung 'belebt' oder 'versagt' erzwingen von vornherein korrekten Versschluß männlicher Art. Aber auch der Versschluß nach dem Schema 'Hoffnungén' ist noch möglich, weil die notwendig werdende Erhebung der letzten Silbe an der vorhergehenden normalen Senkung gemessen wird und so kein Mißverständnis oder Mißverhältnis entstehen kann. Es handelt sich um eine vom natürlichen Sprachgebrauch abweichende Stilisierung, wie sie von allen unsern Blankvers-Dichtern nicht selten angewandt wird. In der Prosa ist die zweite Silbe des Wortes 'Hoffnungen' etwa so schwachtonig wie die Endsilbe. Für den Blankvers würde sich erst dann Unordnung ergeben, wenn eine Füllung des männlichen Versschlusses

durch ein Wort wie 'anbeten' erfolgte. In diesem Fall trägt zwar wiederum die erste Silbe den Hauptakzent, aber der Nebenakzent auf der zweiten Silbe müßte im Vers gedrückt werden zugunsten der zu erhöhenden schwachtonigen letzten Silbe. Die Ausfüllung des männlichen Versschlusses durch ein Wort mit der Akzentuierung 'anbetén' wäre demnach ein Unding.

Der folgende Vers aus Grillparzers 'König Ottokars Glück und Ende', V, 1:

(Füllenstein.) Da zählt' er tausend Streiter und nicht mehr;

bewegt sich insofern schon hart an der Grenze. Die beiden letzten einsilbigen Wörter sind an sich im Akzent etwa gleichwertig. Es muß also das starktonige 'nicht' in die Senkung gedrückt werden, was gegenüber dem gleichwertigen 'mehr', das den Versakzent trägt, noch anginge. Aber eine Unstimmigkeit ergibt sich gegenüber dem voraufgehenden Bindewort 'und', denn der Vers zwingt diesem tonloseren Wort einen Akzent auf. Um diesen nicht sehr geglückten Vers zu retten, würde mancher es vielleicht mit einem versetzten Versakzent versuchen wollen: Da zählt' er tausend Streiter und nicht mehr. Dann erinnert allerdings nichts mehr an einen Blankvers. Man darf vielmehr getrost behaupten, daß jene Akzentversetzung, welche wir am Versbeginn häufig beobachteten, am Schluß des Blankverses nicht durchgeführt werden kann und auch nirgends vom Dichter intentioniert ist. Da hält sich Lessings Vers aus 'Nathan' V, 7

(Saladin.) Was gibts hier, Sittah?
(Sittah.) Sie ist von sich! Gott!

doch noch im Rahmen des Üblichen. Der letzte einsilbige Ausruf steht in der letzten Hebung und bildet einen männlichen Versschluß. Auch der Satz vorher ist der Prosa entsprechend akzentuiert, denn auf 'von' fällt hier der stärkste Akzent. So kann hier kein Zweifel wie in jenem Grillparzerschen Vers aufkommen.

Minor geht wohl in seiner Strenge zu weit, wenn er für den Schluß des Blankverses überhaupt keine »Spondeen« zulassen will[54]). Der von ihm als Beispiel angeführte Vers

Vernahm mein Sinn so reinen Einklang nie

will mir keineswegs mangelhaft erscheinen. Der Schluß 'Einklang nie' ergibt die Formel ×××. Die letzte Senkung im männlichen Versschluß wird bei den Dichtern meistens von stärkeren Tonbeugungen freigehalten. Hier handelt es sich aber nur um eine schwächere Tonbeugung in Gestalt einer

[54]) Minor, S. 250.

Drückung der zweitletzten Silbe, die durch die starken Akzente vorher und nachher zu keinem Mißverhältnis führt. – Dagegen erscheint der folgende Vers aus Grabbes Drama 'Marius und Sulla', III, 2:

(Marius.) Wie ich die Cimbern heut' ausrottete

durch seinen Versschluß bis zur Lächerlichkeit inkommensurabel. Es ist dies als männlicher Versschluß gemeint, während das Schriftbild eher einen weiblichen Versschluß vermuten ließe, da das unbetonte Endungs-e sonst eines von dessen häufigen Merkmalen bildet. Gegen die Erhebung einer schwachen Endsilbe im männlichen Versschluß war bei dem Beispiel 'Hoffnungén' nichts einzuwenden gewesen. Bei Grabbe wird aber die erforderte Tonbeugung dadurch unerträglich, daß schon im gleichen Wort zwei Silben vorher eine Tonbeugung notwendig war. An Stelle der natürlichen Betonung für 'ausrottete' (×́××) verlangt das Schema: ××́×; diese beiden Tonbeugungen hintereinander ergeben erst das Unmögliche. Gegen eine Füllung des Versschlusses mit dem Wort 'zerrütteté' wäre nichts einzuwenden gewesen. Beispiele für eine derartige alleinige Tonbeugung in der letzten Silbe des männlichen Versschlusses finden sich bei allen deutschen Dramatikern, am häufigsten bei Kleist. Die beiden letzten Silben sind dann an sich gleich unbetont und die eine der beiden Silben wird nun im Vers willkürlich erhoben.

Bei weiblichem Versschluß ist die korrespondierende Möglichkeit zu dem männlichen Versschluß, der die letzte Silbe verstärkt, die Abschwächung einer an sich nebentonigen Endsilbe durch Drückung. Etwa im 'Nathan', I, 2:

(Recha.) Er winkte meinem Engel, daß er *sichtbar* (.)

Oder in Grillparzers 'Esther' I, 2; Vers 344:

Ob freilich manchmal wohl der Satz sich umkehrt.

Hier werden weibliche Versschlüsse mit Wörtern nach dem Schema ×́× gebildet, wodurch eine Drückung der letzten Verssilbe erforderlich wird. Diese Art darf als ebensowenig ungewöhnlich angesehen werden wie die entsprechende Erhebung der letzten tonlosen Silbe im männlichen Versschluß.

Ähnlich verhält es sich, wenn nach dem eben genannten Typus zwei Wörter zusammen den weiblichen Versschluß bilden. In 'Wallensteins Tod' klagt Octavio zu Max II, 7:

Ist es denn wahr? Ich habe keinen Sohn mehr?

Auch dieser weibliche Versschluß erregt keinerlei Anstoß, denn das letzte einsilbige Wort ist zwar an sich nicht unbetont, aber doch dem voraufgehenden Wort 'Sohn', das den Hauptakzent trägt, durchaus untergeordnet. Weibliche Versschlüsse wie »Ich will kurz sein« ('Don Carlos' V, 3) sind daher möglich und auch schon seit Lessing häufig. Bei Schiller vor allem sind sie zahlreich. Auch der Versschluß »warum nicht?« (Ebd., III, 10) läßt sich rechtfertigen, falls man das Fragewort auf der zweiten Silbe betont. Überall schließt sich hier das einsilbige Wort enklitisch an das vorhergehende Wort, das die nachhaltigere Betonung aufweist[55]).

Dagegen widersprechen Versschlüsse wie 'Wallensteins Tod' II, 1: »Wir sprechen uns noch.« durch eine Umkehrung des natürlichen Akzents dem Blankversmetrum auf unangenehme Art. Es handelt sich hier um weiblichen Versschluß, und da ist dann das in die letzte Senkung gedrückte 'noch' gegenüber dem 'uns' in der letzten Hebung allzu akzentstark. Ebenso würde sich die Frage »Wer kam?« allenfalls für einen männlichen Versschluß eignen, jedoch nicht wie bei Schiller für einen weiblichen. In diesen Fällen ist die vom Vers beanspruchte Tonbeugung zu stark. Auch der Versuch einer Versetzung des Versakzents gemäß dem natürlichen Sprechakzent ergibt jedenfalls keinen befriedigenden Blankvers; wohl aber dürften die Worte so in der natürlichen Sprechweise vom Dichter intentioniert sein. Daraus ist aber dann kein Vers, sondern eine Prosastelle geworden. Der Versschluß im Blankvers verträgt weder Akzentversetzung noch eine Tonbeugung stärkeren Grades.

Bedenklich ist daher auch der weibliche Versschluß mit Wörtern nach dem Schema ×́×; etwa in Grillparzers 'König Ottokar' III, 3, Vers 1818: »Wo ist Margrete nun? – Wo immer, gleichviel!«

Auch im österreichischen Dialekt ist das letzte Wort nicht in der Betonung ×́× gebräuchlich; das Wort 'gleichviel' (×́×) wäre daher besser für einen männlichen Versschluß verwendbar. Allenfalls kann man das Wort als aus zwei gleichschweren Silben bestehend auffassen.

Wieder anders steht es um den folgenden Fall, für den der bei Minor auf S. 209 zitierte Vers ein Beispiel gibt:

Ich will euch immer nur mein Leid gestehn, Herr!

Wiederum ein weiblicher Versschluß, der also den letzten Versakzent auf der vorletzten Silbe besitzt. Das dadurch in die Senkung gelangende nachfolgende Anredewort ist zwar nicht tonlos, aber es hat auch nicht einen gleich starken oder gar stärkeren Akzent. Dafür ist es jedoch diesmal nicht enklitisch an das voraufgehende Wort anzulehnen, sondern steht für sich. Entweder läßt man nun mit einer vorhergehenden Pause das Wort für sich wirken und zer-

[55]) Vgl. die Ausführungen zum Versschluß bei Minor, S. 234 ff.

stört damit den Versverlauf oder aber man ist gezwungen, das Wort enklitisch in einem Atemzug mit dem voraufgegangenen Satz zu sprechen, was nicht dem gemeinten Sinn entspricht und einen unschönen Vers ergibt. Da das letzte einsilbige Wort isoliert steht, wird dem Hörer durch eine Drückung des Wortes 'Herr' zuviel zugemutet. Es scheint daher richtig, wenn Minor formuliert, bei klingendem (d. h. also weiblichem) Versschluß sei in der letzten Senkung ein tonloses Wort oder wenigstens ein enklitisches Wort beinahe Gesetz[56]).

Allerdings bleibt auch hier immer die Frage, ob nicht der Dichter mit diesem Kunstgriff gerade eine besondere Wirkung erzielen will. In diesem Zusammenhang möchte ich auf Verse aus Kleists 'Zerbrochenem Krug' verweisen, 7. Auftritt:

(Ruprecht.) Jetzt hebt sichs, wie ein Blutsturz, mir. Luft!
Da mir der Knopf am Brustlatz springt: Luft jetzt!
Und reiße mir den Latz auf: Luft jetzt, sag ich!

Da ist freilich erst mit dem dritten dieser Verse eine Form erreicht, welche man als Blankvers bezeichnen kann[57]). Bei den vorhergehenden Versen könnte man sogar bezweifeln, ob der Versschluß männlich oder weiblich gemeint ist. Der zweite Vers sieht nach weiblichem Versschluß aus, denn der Ausruf 'Luft jetzt!' hat auf dem letzten einsilbigen (und enklitischen) Wort doch nur einen Nebenton, der dem vorangegangenen Hauptton ('Luft') untergeordnet erscheint. Aber dann fehlt eine Senkungssilbe an der Stelle, wo sich der Doppelpunkt befindet. Der ganze Vers ist eigentlich schon durch die große Zahl schwerer Akzente (Knopf, Brustlatz springt, Luft jetzt) aus den Fugen geraten. Wir werden am besten bei dem Doppelpunkt eine Pause in Gestalt einer nicht verwirklichten Hebung annehmen. Der Versschluß erscheint dennoch in zweifelhaftem Licht, da solche Ausfüllung vermittels Drückung der letzten Senkungssilbe eben nur in einem sonst geregelten Vers erträglich wird. – Der erste dieser Verse ist noch weiter aus der Regel. Die Hebung auf dem Wort 'mir' widerspricht schon einer Betonung wegen des vorhergehenden Wortes, an das es sich eigentlich anlehnen sollte. »Blutsturz mir« ergibt im Schema ×××; deshalb bleibt es ungewiß, wie nun der nachfolgende Ausruf 'Luft!' metrisch zu verstehen ist. Fällt auf 'mir' ein Versakzent, so ist entweder 'Luft' als Senkung aufzufassen, was indiskutabel erscheint, nicht nur darum, weil dann ein Vers mit 4 Hebungen entsteht. Oder aber dieses letzte Wort trägt die fünfte Hebung; dann fehlt zwischen der vierten und fünften Hebung die zugehörige Senkung. Wieder ließe sich da eine Pause einsetzen, die auch durch den Sinn der Sätze geradezu gefordert wird. Dann haben wir hier also einen männlichen Versschluß.

[56]) Ebd., S. 234.
[57]) Diese Kleist-Stelle besprochen bei Broer, S. 126.

Man möchte diese so mimisch sprechenden Verse keineswegs durch Glättungen geändert sehen, wird sich aber doch hüten, sie als vorbildliche Erfüllungen des Blankverses anzusprechen. Im 'Zerbrochenen Krug' ist einmal ausnahmsweise eine gewisse Nähe zum Knittelvers fühlbar, welche Heusler dem Blankvers sonst zu Unrecht nachsagt. Der Versschluß kann in den angeführten Versen aus Kleists Lustspiel geradezu Rätselraten hervorrufen.

Broer macht noch auf eine andere den Versschluß betreffende Erscheinung bei Kleist aufmerksam, welche er treffend als »Nachhieb« bezeichnet[58]). Es handelt sich dabei um ein einsilbiges Wort oder sogar einen bloßen Laut, der im Versschluß isoliert steht und dabei meist eine Wiederholung bringt. Ein Beispiel dafür aus dem 'Guiskard'-Fragment, 10. Auftritt:

(Guiskard.) Das läßt der Angesteckte bleiben, das!

Bei männlichem Versschluß ist hier der Nachhieb normal in den Blankvers hereingenommen. Diese Erscheinung ist daher mehr von stilistischer als metrischer Bedeutung. Sie kann in der Lyrik aber auch metrisch bedeutsam werden, etwa bei dem so einprägsam wiederholten 'Oh!' der schottischen Edward-Ballade.

Daß Überlegungen über den Versschluß im Blankvers auch die sonst zweifelhafte Aussprache eines Namens erklären können, läßt sich an einem Vers aus Grillparzers 'König Ottokar' nachweisen, V, 1:

(Füllenstein.) Als wir gerüstet stehn und fertig vor Marchegg (.)

Es handelt sich nicht einmal um einen normalen Blankvers, sondern dieser Vers gehört zu den Ausnahmen mit sechs verwirklichten Hebungen. Doch der jambische Verlauf ergibt einen männlichen Versschluß, so daß der Ortsname Marchegg auf der letzten Silbe betont werden muß. Diese Annahme kann übrigens durch weitere Verse (Vers 2570 ebd.), in denen der gleiche Name nochmals so vorkommt, gestützt werden.

Das Enjambement

Die schärfste Waffe in der Hand derer, die eine naturalistische Auffassung vom Blankvers vertreten, ist seit jeher das Enjambement. So heißt es bei Hermann Paul: »Es werden ferner Versschlüsse angewendet, die im Reime nicht möglich sind oder mindestens auffallend klingen würden.« Paul fährt dann fort und damit kommen wir zum entscheidenden Punkt: »Bei einer solchen Art der Behandlung ist es im Grunde eine Willkür, daß man noch die Abteilung in Zeilen von zehn oder elf Silben beibehält.«[59]) Das besagt klipp und klar, es handle sich um verkappte Prosa, die man besser auch im

[58]) Ebd., S. 125 ff.
[59]) Hermann Paul, S. 136.

Schriftbild als Prosa erkennen ließe. Allerdings will Paul damit nur die *eine* Art der Blankvers-Übung charakterisieren. Es gibt für ihn auch eine strengere Behandlungsweise, die »besonders in pathetischen Monologen« eintritt, und vor allem auch in gereimten Blankversen. Demgegenüber möchte ich den Bereich dieses normalen Blankverses ganz erheblich weiter fassen.

Der Fehler liegt offenbar darin, daß diese Forscher den Zwang zu künstlerischer Stilisierung im Blankvers-Maß nicht zu erkennen vermögen. Wenigstens heißt es bei Hermann Paul recht aufschlußreich: »Nach der natürlichen Gliederung, die doch auch beim Vortrag maßgebend sein muß, erhält man vielmehr Zeilen von ungleicher Länge . . .« Das kann nichts anderes bedeuten, als daß H. Paul hier den Vers mit dem Satz identifiziert. Wo der Satz zu Ende ist, da ist für ihn dann auch der Vers zu Ende, und dann muß allerdings das Blankvers-Maß und seine Schreibweise willkürlich erscheinen. Auch Minor kommt zu der gefährlichen Unterscheidung von bloßer »Verszeile« und »eigentlichem Vers«. Dieser »Vers« als rhythmische Einheit richte sich nach den Sinn-Abschnitten![60]) Bei Heusler liegt im Grunde die gleiche Ansicht vor.

Es ist das Enjambement, die Weiterführung des Satzes über den Versschluß hinaus bis in die nächste Verszeile, was beim Blankvers diesen Anschein erweckt. Die Erscheinung des Enjambements (Heusler sagt dafür »Zeilensprung«) kennen wir dabei auch aus der strengsten Lyrik. In einer reimlosen antikisierenden Ode wird niemand aus dem Enjambement die Folgerung ziehen, daß die Integrität des Einzelverses dort nicht gewahrt wäre, da man dieses Phänomen dort längst als ein künstlerisches Wirkungsmittel erkannt hat. Hat es etwa mit dem Enjambement im Blankvers eine besondere Bewandtnis?

Die Frage des Enjambements im Blankvers ist zunächst die nach der Qualität krasser oder leichterer Fälle. Wir müssen dabei zwei Voraussetzungen machen. Für die Erscheinung des echten Enjambements ist nicht so sehr das Satzganze maßgebend wie vielmehr das Kolon. Diese Kola sind die kleineren Satzglieder, Wortzusammenhänge in Enklise und Proklise, welche erst den ganzen Satz zusammenstellen. Wenn ein Kolon durch den sich dazwischen schiebenden Versschluß entzweigetrennt wird – erst dann können wir von einem Enjambement in auffälliger und krasser Form sprechen. Nur in solchem Fall kann die Integrität des Verses in Gefahr geraten. Und gerade diese krasse Art der Kolon-Trennung findet sich auch in der antikisierenden Ode.

Die andere Voraussetzung ist im vorigen implicite enthalten. Man sollte sich nicht zu sehr vom Satzganzen, der Periode, und von der äußeren Anordnung der Satzzeichen beeindrucken lassen. Wenigstens wäre der Irrtum

[60]) Minor, S. 191 f., 234.

zu vermeiden, daß ein Satzzeichen unbedingt einen Abschnitt im Versverlauf bezeichnen müßte. Minor hat schon mit guten Gründen diesen Irrtum zurückgewiesen und bringt dazu treffende Beispiele[61]). Sobald man nicht auf den Satz als solchen achtet, sondern sein Augenmerk auf die Kola als kleinere Satzglieder richtet, kann man diesem Irrtum ohnehin nicht verfallen.

Untersuchen wir nun das extreme Enjambement an wenigen typischen Beispielen. In Kleists 'Penthesilea' sagt Prothoe, 5. Auftritt:

> Eh will ich nie dein Antlitz wiedersehen,
> Als feig, in diesem Augenblick, dir eine
> Verräterin schmeichlerisch zur Seite stehn.

Das Enjambement im zweiten und dritten der angeführten Verse schneidet das Kolon 'eine Verräterin' oder gar 'dir eine Verräterin' unverkennbar entzwei. Dabei ist sogar der vom zugehörigen Nomen abgelöste unbestimmte Artikel, als handle es sich um das Zahlwort, auf der ersten Silbe Akzentträger, was an der Versschlußstelle besonders auffällt.

Schwächer ausgeprägt ist das Enjambement in folgender Stelle des 8. Auftritts der 'Penthesilea':

> (Die Oberste.) Dreist der Erblaßten naht er sich, er beugt
> Sich über sie: 'Penthesilea!' ruft er.

Auch diesmal ist das Zusammengehörige auseinandergerissen: 'er beugt // sich'; aber es wird dem Aufnehmenden leichter, gerade an dieser Stelle einen Einschnitt oder eine Sinn-Pause einzulegen, da noch eine Fortführung mit 'über sie' erfolgt und so ein neuer Zusammenhang 'sich über sie' geschaffen wird. Man versuche einmal, diese beiden Verse versgerecht aufzunehmen: das kann mühelos gelingen. Freilich wird man genötigt, das Verbum 'beugt' nachdrücklich zu betonen – es wird sozusagen in seiner Anschaulichkeit herausgehoben. Nach einer kurzen Pause folgt dann der neue Zusammenhang 'sich über sie' und darauf ein ganz neuer Ansatz mit dem Namensaufruf 'Penthesilea!', der ein Erschrecken nachgestaltet. Das Reflexivum 'sich' steht damit nicht mehr enklitisch zu 'beugen', sondern es ist durch die Versgestaltung in Proklise zu 'über sie' gerückt, wobei ja die erste Silbe des Wortes 'über' einen starken Versakzent trägt. Keine Frage, daß die stärkeren Sinn-Einschnitte durch das Komma hinter 'naht er sich' und durch den Doppelpunkt vor dem Namen Penthesilea ausgedrückt sind. Da sie nicht mit dem Versschluß zusammenfallen, handelt es sich auch hier um Enjambement. Aber dieses ist doch anderer Art als im erstgenannten extremen Fall. Dort muß man einen Verstoß gegen die Integrität des Verses zugeben, weil für die Spaltung des Kolons kein Grund vorlag. Hier aber ergibt sich bei

[61]) Ebd., S. 202.

gleich extremer Kolon-Spaltung eine bestimmte Wirkung. Durch die Verstrennung gewinnen die Worte des Berichts Leuchtkraft und Leben – durch das einfache technische Mittel des Enjambements. Ein bloß sinngemäßes Erfassen der Verse würde von diesem Lebendigen nichts spüren lassen. Man höre:

Dreist der Erblaßten naht er sich,
Er beugt sich über sie:
'Penthesilea!' ruft er.

Wer diesen entscheidenden Unterschied zwischen dem gestaltenden Blankvers und seiner bloßen Prosa-Auflösung in bezug auf den ästhetischen Wert und Ausdruckscharakter nicht zu sehen vermag, dem ist nicht zu helfen. Auch das Enjambement kann bei richtiger Anwendung die prägende Kraft des Verses unterstützen.

Enjambement verändert demnach die Lautform des Satzes durch Stilisierung. Natürlich nur dann, wenn man es ernst nimmt und nicht unbekümmert über den Versschluß hinwegliest. Von einer Auflösung der Integrität des Verses kann auch bei krassem Enjambement in allen den Fällen nicht die Rede sein, die dem zweiten Beispiel folgen. Gerade Kleist wird ja diese Auflösungstendenz nachgesagt, von einigen sogar nachgerühmt. Der Fall des erstgenannten Beispiels ist aber auch in seinen Blankversen weniger häufig.

Schwaches Enjambement braucht uns hier kaum zu beschäftigen. Ein Beispiel dafür aus der 'Braut von Messina', I, 7:

(Don Manuel.) – Noch liebt sie nur den Liebenden! Dem Fremdling,
Dem Namenlosen hat sie sich gegeben.

Da ist ohnehin der normale Satzzusammenhang durch die pathetische Nachstellung des attributiven 'dem Namenlosen' nicht eingehalten, so daß niemand eine Prosa-Auflösung erwägen würde. Ein Enjambement liegt aber vor, denn der durch Ausrufezeichen gekennzeichnete Sinn-Abschnitt wiegt stärker als der Abschnitt am Versschluß hinter 'Fremdling'. – In folgenden Versen aus dem 24. Auftritt der 'Penthesilea' erscheint es fraglich, ob man überhaupt von Enjambement reden darf, außer am Ende des ersten Verses:

(Erste Amazone.) Seht, seht, ihr Fraun! Da schreitet sie heran,
Bekränzt mit Nesseln, die Entsetzliche,
Dem dürren Reif des Hagdorns eingewebt,
An Lorbeerschmuckes Statt, und folgt der Leiche,
Die Gräßliche, den Bogen festlich schulternd,
Als wär's der Todfeind, den sie überwunden!

Die sonst auch für Kleists Prosastil kennzeichnende schwierige und verschachtelte Satzkonstruktion würde hier durch eine Prosa-Auflösung eher noch unübersichtlicher werden. Der Blankvers ist es, der diese durch mehrere Zeilen laufende Periode zusammenhält.

Daß Goethe in seiner Versbehandlung die Integrität des Blankverses wahrt, blieb unangefochten. Es war schon davon die Rede, daß Goethe die sonst vermiedenen Hiate sich am Versschluß durchaus gestattet. Nach Minor findet sich Hiat am Versschluß in der 'Iphigenie' 47mal, im 'Tasso' 63mal[62]). Für Goethe bringt jeder neue Vers einen neuen Ansatz nach vorhergegangener Sinn-Pause am Versschluß, so daß das Metrum hier in seiner Geschlossenheit erhalten bleibt. Bezüglich des Enjambements ist daher die schwächere Art weitaus vorherrschend. Ein extremer Fall findet sich nur selten, etwa in der 'Iphigenie' III, 1:

(Iphig.) Und wehe dem, der ungeduldig sie
Ertrotzend, saure Speise sich zum Tod
Genießt . . .

Hier ist das Metrum wirklich einmal außer acht gelassen. Durchaus versgerecht ist dagegen das folgende krasse Enjambement im 'Tasso', V, 4:

(Tasso.) Cornelia Sersale? Freundlich deutet
Mir eine Spinnerin die Straße, sie
Bezeichnet mir das Haus. So steig ich weiter.

Dieses vom zugehörigen Verbum getrennte 'sie' im mittleren Vers dürfte durch Betonung nicht hervorgehoben werden; aber Tasso sagt dies sinnend, phantasierend. So ist ein gemächliches Sprechen in Pausen und ein Langziehen der Worte gegeben.

Lessing bildet allerdings einen Sonderfall. Sein Blankvers im 'Nathan'-Drama ist durch eine Überforderung an das Enjambement gekennzeichnet. Von Gustav Kettner wird folgende Stelle als charakteristisch angeführt[63]). 'Nathan' II, 7:

(Nathan.) Dies
Hat alles zwischen uns verändert, hat
Mit eins ein Seil mir umgeworfen, das
Mich seinem Dienst auf ewig fesselt. Kaum
Und kaum kann ich es nun erwarten, was
Er mir zuerst befehlen wird. Ich bin
Bereit zu allem, bin bereit, ihm zu
Gestehn, daß ich es Euertwegen bin.

---

[62]) Ebd., S. 177–78.

[63]) G. Kettner, Lessings Dramen im Lichte ihrer und unserer Zeit, Berlin 1904, S. 505.

Konsequent setzt jeder Satzbeginn mit dem letzten oder zweitletzten Wort des Verses ein. Dieses systematische Enjambement extremer Art, welches die Kola auseinandertrennt, ist bei Lessing stilbestimmend. Fälle, wo durch Versschluß der Artikel vom beigeordneten Substantiv oder wo 'zu' vom nachfolgenden Infinitiv des Verbums getrennt wird, sind bei ihm nicht selten. Zweifellos ist diese Art der Blankvers-Behandlung nicht mustergültig – man hat sie aus der Opposition Lessings gegen den noch herrschenden Alexandrinervers zu rechtfertigen gesucht. Im Anfangsstadium des deutschen Blankverses war es für Lessing eben dessen Hauptkennzeichen gegenüber dem mißliebigen Alexandriner, daß er durch sein Enjambement größere Freiheit verbürgte. So kommt es bei diesem Dramatiker zu »einem unausgesetzten Hineinstürmen in den nächsten Vers«[64]). Es wird fast zur Regel, daß die Personen in der Mitte oder kurz vor dem Schluß des Verses zu sprechen beginnen oder mit dem Reden aufhören[65]). Allerdings vermag Lessing diesem durchgängigen Enjambement oft eine bestimmte Wirkung abzugewinnen. In diesem argumentierenden Sprechstil Lessings wird das Enjambement gern zum Hervorheben gewisser Worte hinsichtlich ihrer Logik benutzt. Siehe 'Nathan' IV, 1:

(Klosterbr.) Warum trägt er mir
Auch lauter solche Sachen auf? – Ich mag
Nicht fein sein; mag nicht überreden; mag
Mein Näschen nicht in alles stecken; mag
. . . . . .

Hier ließe sich jeweils ein Sperrdruck des am Versschluß stehenden Wortes rechtfertigen. Wenn man die Verse in Prosa auflöst und das Enjambement nicht anerkennt, bringt man diese Zeilen um ihre beabsichtigte Wirkung.

Die quantitative Häufigkeit des krassen Enjambements im deutschen Blankvers wird anscheinend sehr überschätzt. Lessing geht darin qualitativ und quantitativ am weitesten, dann folgt Schiller bezüglich einzelner seiner Dramen und dann Kleist mit dem 'Zerbrochenen Krug'[66]). In diesen Dramen darf man gelegentlich, aber nicht generell, von einer Zerstörung des Blankversmetrums sprechen. Goethe, Grillparzer und Hebbel bleiben dagegen überall in gemäßigten Bahnen[67]).

Fassen wir zusammen. Daß der Dichter den stärksten Sinn-Einschnitt nicht immer mit dem Versschluß zusammenklappen läßt, und damit das En-

[64]) Zarncke, zitiert nach Kettner, S. 505.

[65]) Kettner, S. 506.

[66]) Über das Enjambement bei verschiedenen Dramatikern vgl. Minor, S. 206 bis 207.

[67]) Albert Fries, Intime Beobachtungen zu Grillparzers Stil und Versbau, Berlin 1922. – Wolrad Rube, Der fünffüßige Jambus bei Hebbel, Heidelberg 1910. – Zu Schiller: Eduard Belling, Die Metrik Schillers, Breslau 1883.

jambement, gehört zu den wichtigen Kennzeichen des Blankverses. Es kann zur Wirkung beitragen und braucht bei maßvoller Anwendung den Vers nicht zu zerstören. Wenn allerdings bei extremem Enjambement durch Versschluß Kola auseinandergerissen werden, ist die Sache heikel. Hier kann eine auflösende Tendenz einsetzen, sobald nicht auch diese krassen Fälle im Dienste eines besonderen Ausdruckswillens stehen. Ebenso gefährlich ist eine zu große Häufigkeit der Anwendung, eine fortwährende Aufeinanderfolge von Sätzen, die irgendwo im Vers beginnen. Da ist die geringere Prägekraft des Blankverses bisweilen nicht mehr in der Lage, einen solchen Ansturm auszuhalten.

Diejenigen Metriker allerdings, welche kein Blankvers-Metrum als solches anerkennen, dürften folgerecht auch nicht von einem Enjambement (oder Zeilensprung) in der freieren Art des Blankverses sprechen. Dieses ist dann ja nur scheinbar vorhanden: gesetzt, es seien die Sinn-Einschnitte allein, die den »eigentlichen« Vers in seiner Variabilität ohne Schema ergeben.

Fünf- oder Sechsheber?

Mit dem Versschluß hängt auch die Streitfrage zusammen, wie die Taktzahl des Blankverses aufzufassen ist. Verwirklicht sind fünf Hebungen, aber ist vielleicht noch eine verborgene sechste Hebung anzusetzen, die erst die Zeile als sechshebig vollständig macht? Pausen waren schon als Sinn-Abschnitte erwähnt; hier handelt es sich nun um solche anderer Art, um takthaltige Pausen nach dem Muster der Notenschrift.

Saran äußert sich dazu: »Im Drama wird der Vers meines Wissens durchweg Fünfer.«[68]) Er meint damit den Blankvers, der sich für ihn aus dem Endecasillabo entwickelt hat. – Heusler scheint an diesem Punkt nicht eindeutig Stellung nehmen zu wollen. Für lyrische Fünfheber gibt Heusler die Formel: (A) 6 $\frac{k}{s}$; das heißt also sechstaktig mit Auftakt und klingendem oder stumpfem Versausgang und nachfolgender Taktpause[69]). Auf S. 152 gibt er ebenso ein Schema für »fünfhebige (sechstaktige) Jamben«:

× | ×× | ×× | ×× | ×× | ^ | ⊿ |

und als Beispiel dazu lyrische gereimte Verse, also keine Dramen-Blankverse[70]). Vom eigentlichen Blankvers sagt Heusler aus: Zeilensprung »kann die Hebungspause am Zeilenende verbieten, so daß der Vers nicht als sechstaktiges Gebilde zu Gefühl kommt wie in den Reimstrophen«. Er fährt dann aber fort: »Aber nicht etwa *fünf*taktige Glieder vernimmt man nun. Denn mit dem fünften Takte kommt weder Reim noch Pause, und auch die satzmelodische Grenze verwehrt der Zeilensprung.«[71]).

---

[68]) Saran, S. 334–335.
[69]) Heusler, Bd. 3, § 1002.
[70]) Ebd., § 1004.
[71]) Ebd., § 1023.

Nach Heusler ist demnach wenigstens die Blankvers-Art, welche ausgiebig Enjambement verwendet, weder Sechstakter noch Fünfer, sondern Gruppe von ungleicher Verslänge. Wir meinen dagegen, daß sogar auch die Satzmelodik durch den Versschluß *beeinflußt* wird und glauben dies an obigen Beispielen plausibel gemacht zu haben. Auch eine Pause, freilich keine takthaltige, möchten wir daher am Versschluß zu Gehör gebracht wissen, bis zu gewissem Grade sogar auch bei krassem Enjambement. Heusler vermag in Enjambement-Blankversen nur verschiedenartige jambische Gruppen ohne bestimmte Hebungszahl zu erkennen; er folgt da also allein dem *Satz*. Selbstverständlich kann er für diese Art des Dramen-Blankverses dann auch kein Schema angeben.

Merkwürdigerweise läßt Heusler die Frage offen, wie er denn den Blankvers mit nur seltenem Enjambement hinsichtlich der Taktzahl bestimmt. Er sagt allerdings über Goethe: »Sein Bühnenvers entfernt sich von dem gereimten Fünfheber der Lyrik (den Heusler ja als sechstaktig auffaßt) fast nur durch die Seltenheit des Schnittes nach der vierten Silbe«, und fährt fort: »Der etwas häufigere Zeilensprung verträgt meist noch die Schlußpause.«[72]) Heusler will also offenbar für Goethe und auch für Grillparzer einen sechstaktigen Blankvers anerkennen. Kleist und Goethe sind nach Heusler in der Verwendung des Blankverses Antipoden. Bei Goethe sei der Blankvers noch ein Sechstakter, bei Kleist nicht ein eigentlicher Fünftakter etwa, sondern ein verschiedentaktiger Vers von ganz ungleicher Länge.

So bestechend diese Theorie aussehen mag, scheint sie mir doch weit über das Ziel hinauszuschießen. Wenn man Kleists Blankverse in allen seinen Dramen prüft, ergibt sich, daß das krasse Enjambement doch immer noch gegenüber dem schwachen Enjambement weitaus in der Minderzahl bleibt. Der Blankvers ohne Enjambement dürfte sogar auch bei Kleist an Zahl überwiegen! Der Unterschied zwischen Kleist, Lessing (und Schiller in gewissen Dramen) einerseits – und Goethe, Grillparzer (und Schiller in seinen andern Dramen) andererseits ist höchstens ein charakteristischer Gradunterschied, kein elementarer. Er genügt keineswegs, um deswegen zwei Arten des Blankverses anzusetzen, von denen die eine als Sechstakter, die andere als schemalos verstanden wäre.

Im Grunde will mir die ganze Frage des Fünfers oder Sechsers gegenüber dem deutschen Blankvers als irrelevant erscheinen. Sie bekäme erst eine Berechtigung, wenn sich zeigen ließe, daß sich der entsprechende gereimte Vers der Lyrik vom reimlosen Dramenvers dadurch deutlich abhöbe. Dann wäre möglicherweise der lyrische Vers durch eine geforderte Endpause als Sechsheber mit fünf verwirklichten Hebungen und Pause zu verstehen und der Dramenvers eben doch als reiner Fünfheber. Heusler unterliegt hier

[72]) Ebd., § 1023.

dem Zwang seines eigenen Systems, wenn er eine ungerade Taktsumme im Vers grundsätzlich nicht anerkennen will und so möglichst die Summe auf gerade Zahlen abrundet. Auch die Anlehnung seines Systems an die Musik und deren andersartige Taktverhältnisse, die ihm vielfach gute Früchte getragen hat, muß gerade gegenüber Versen wie dem dramatischen Blankvers versagen.

Etwas anderes wäre es, wenn die Streitfrage sich durch exakte Beobachtung von Versschluß und Versanfang und von beider Verhältnis auf eine nachweisbare Linie bringen ließe. Nun wechselt aber ja beim Dramen-Blankvers der männliche (stumpfe) und der weibliche (klingende) Versschluß miteinander ab. Das hat zur Folge, daß bei Betrachtung zweier aufeinanderfolgender Verszeilen entweder die jambische Linie ungestört durchläuft, wenn nämlich auf männlichen Versschluß ein neuer Vers beginnt. Oder aber daß die jambische Linie durchbrochen wird, indem nach weiblichem Versschluß nun der neue Vers mit seinem Auftakt wiederum jambisch beginnt. Einmal männlich ×× ||| ××, das andere Mal weiblich ×××× ||| ××. Eine rein jambische unregelmäßige Reihe von Versen verschiedener Taktzahl (nach Heuslers Ansicht über den freieren Blankvers des Typus Kleist) kann sich also schon darum gar nicht ergeben, weil bei weiblichem Versschluß der jambische Fluß durchbrochen wird, d. h. immer in einem Drittel oder gar fast der Hälfte aller Fälle. Die Hereinnahme weiblicher Versschlüsse wirkt also prinzipiell einer pausenlosen Aufeinanderfolge jambischer Takte entgegen und beläßt somit dem Einzelvers schon eine gewisse Integrität.

Es läßt sich nicht erweisen, daß etwa die Dichter nach weiblichem Versschluß den nachfolgenden Versanfang anders behandelten. Etwa, indem sich dann Versetzung des Akzents und andere unregelmäßige Erscheinungen wie zweisilbiger Auftakt am Versbeginn häuften. Tatsächlich unterscheidet sich der Anfang eines Verses nach einem Vers mit weiblichem Versschluß in nichts von einem Anfang nach männlichem Versschluß. Es bleibt dadurch die Tatsache bestehen, daß durch weiblichen Versschluß in knapp der Hälfte der Blankverse der jambische Gang deutlich unterbrochen wird und keine Kompensation dafür im nachfolgenden Vers eintritt. So kann der weibliche Versschluß seinen Anteil an der isolierten Verseinheit voll beitragen.

Hebbels erste Auseinandersetzung mit dem Blankvers führte ihn übrigens zu einem bemerkenswerten Experiment in seiner 'Genoveva'. Er bildete hier ausschließlich Verse mit männlichem Versschluß. Wahrscheinlich wollte er damit dem romantischen Klangzauber von Tiecks 'Genoveva'-Drama entgegenwirken, das ihn nach seinen eigenen Worten unbefriedigt ließ. Das Experiment ist für Hebbels kompromißlose Art bezeichnend, er hat es jedoch nur noch einmal, im 'Moloch'-Fragment (1842) wiederholt. Wirklich zeigt der Blankvers in der »Genoveva« durch seine gleichförmigen Versschlüsse größere Monotonie als in den späteren Versdramen 'Herodes und

Mariamne' und 'Gyges und sein Ring'. Auch Hebbels 'Nibelungen'-Trilogie vermeidet eine hier naheliegende Rückkehr zu diesem Experiment mit nur männlichen Versschlüssen.

Übrigens hat vor Andreas Heusler schon Rudolf Westphal den Blankvers als Hexapodie verstanden, d. h. als einen katalektischen, bzw. brachykatalektischen Vers, der bei klingendem Ausgang einen Taktteil, bei stumpfem Ausgang einen ganzen Takt (oder Fuß) zu wenig hat[73]). Minor macht im Blankvers einen Unterschied zwischen klingenden Ausgängen mit Zusammenfall von Satz- und Versschluß und solchen, wo dieser Zusammenfall nicht stattfindet[74]). Also zwischen Blankversen von weiblichem Versschluß mit oder ohne Enjambement. Erstere Verse versteht er als hyperkatalektisch, die zweiten als akatalektisch mit doppelter Senkung zur Markierung des Versschlusses. Die doppelte Senkung kommt nach ihm durch Hinzunahme des Auftakts vom folgenden Vers zustande. Verse mit männlichem Versschluß sind ihm dann von vornherein normal akatalektisch. Minor nimmt also den Vers als Fünfheber mit möglicherweise einer überzähligen Silbe (Hyperkatalexe). Er hält es für »völlig unhaltbar«, »daß wir nach jedem stumpfen Vers eine Pause von einem ganzen Takt, nach jedem klingenden eine Pause von einem halben Takt machen«[75]). Wir werden ihm im Ablehnen dieser Westphalschen Ansicht, der dann leider auch Heusler gefolgt ist, unbedingt rechtgeben.

Minors Theorie von der doppelten Senkung, die den Versschluß markieren soll, wobei er den Auftakt des folgenden Verses mitzählen muß, erscheint freilich gegenüber dem Blankvers auch nicht einleuchtend, sobald man daraus zwei Arten von Versen mit weiblichem Ausgang konstruiert. Eine Markierung des Versschlusses ist tatsächlich, wie wir sahen, durch das Gegeneinanderstoßen zweier Senkungen bei weiblichem Versausgang immer gegeben. Aber die Pause des Satzabschlusses nach einem Vers ohne Enjambement sollte nicht als metrische Pause oder Taktpause verstanden werden. Ich möchte eher *jeden* Blankvers mit weiblichem Versschluß akatalektisch auffassen und in ihm, geradesogut wie im Blankvers mit männlichem Versschluß, einen Fünfheber oder meinetwegen Fünftakter sehen. Als hyperkatalektisch bezeichnet man ja einen ganzen überzähligen Takt (oder Fuß), nicht aber einen überzähligen Taktteil.

Kurz zusammenfassend seien meine Thesen nochmals gegen die Heuslers abgegrenzt: Man sollte den Blankvers in der Gruppe der alternierenden silbenzählenden Verse belassen und sein »Metrum« beschreiben als eine (wie schon der Name sagt) reimlose Verszeile im streng alternierenden jambischen Gang mit fester Zahl von zehn Silben bei männlichem oder elf Silben

[73]) R. Westphal, Theorie der neuhochdeutschen Metrik, Jena 1870.
[74]) Minor, S. 211.
[75]) Ebd., S. 211.

bei weiblichem Versschluß. Auch dort, wo der Einzelvers in gewissen genauer bestimmbaren Grenzen von diesem metrischen Schema abweicht, ist es noch latent wirksam. So kann das jambische Alternieren durchbrochen werden, doch bleibt auch dabei das jambische Grundmaß immer im Bewußtsein. Da die Lage der Akzente keineswegs beliebig ist, darf man den Tatbestand nirgends als »eine wechselnde, unpaarige Verteilung der festen Silbensumme über die Taktreihe« ausgeben. Der Blankvers zeigt somit keine Verwandtschaft zum »strengen Knittel«. Ein Absetzen der Verszeilen im Druck ist innerlich gerechtfertigt, denn es handelt sich hier nicht um rhythmisierte Prosa. Eine Unterscheidung zwischen bloßer Verszeile und »eigentlichem Vers« ist unstatthaft. Die Verszeile ist der Vers; dieser Grundsatz wird auch durch stärkeres Enjambement nicht aufgehoben. Untermischte Verse mit anderer Silben- und Hebungszahl haben nicht als Blankverse zu gelten.

Bei meinen Ausführungen wurde ich von dem Wunsche geleitet, eine gewisse Einheitlichkeit in die metrische Auffassung des Blankvers-Maßes zu bringen. Da durften die individuellen Verschiedenheiten bei den einzelnen Dichtern nicht zu sehr ins Blickfeld rücken. Theoretisch müßte es jedoch für den Metriker ein ideales Fernziel bedeuten, zuletzt den Urheber an dessen metrischer Behandlung erkennen zu können und ihm auf Grund metrischer Indizien den oder jenen Vers zuzuschreiben. Erst mit dem Erreichen dieses Ziels wäre uns die jeweilige Versbehandlung völlig durchsichtig geworden. In jene Richtung könnten vor allem Beobachtungen über den Wechsel der Iktenstärke und über die Rhythmik führen. Hierin unterscheiden sich offenbar die Dichter untereinander am deutlichsten; diese beiden Gesichtspunkte geben ihren Versen das unverkennbare Gepräge über die stilistischen und andern nicht-metrischen Eigentümlichkeiten hinaus.

Aber in der überaus wichtigen Frage des Versrhythmus ist die Literaturwissenschaft bisher nicht über allererste Ansätze hinausgelangt[76]). Es hieße die gebahnten Pfade des halbwegs Sicheren und Nachweisbaren verlassen, wollte man hierin ein Ergebnis erzwingen, bevor über die Grundbegriffe des Rhythmischen Einhelligkeit herrscht.

[76]) An den fehlenden Grundvoraussetzungen krankt auch die sonst ausgezeichnete Arbeit von Ernst Zitelmann, Der Rhythmus des fünffüßigen Jambus, Leipzig 1907.

Die neugermanistische Edition

Zu den Grundsätzen kritischer Gesamtausgaben

von MANFRED WINDFUHR (Marburg)

Das Interesse für editorische Fragen hat sich in den letzten Jahren auffallend neu belebt. Seit Beißners Hölderlin-Ausgabe[1]) und den Goethe-Editionen von Grumach[2]), Trunz[3]) und Beutler[4]) gehören Probleme der Editionstechnik wieder zu den häufigen Diskussionsobjekten. In einer seit dem ersten Weltkrieg kaum mehr beobachteten Ausführlichkeit beschäftigt man sich mit dem Aufbau kritischer Apparate, der Priorität von Fassungen, der Gliederung eines Gesamtwerkes und geht diesen Fragen mit einer Detailfreudigkeit nach, die noch vor kurzem im deutschen Sprachbereich unweigerlich in den Verruf des »Positivismus« gebracht hätte. Die Ausdauer, mit der man Hölderlinische Texte ('Friedensfeier') in dieser Hinsicht untersucht, spricht ebenso für das neugewonnene Interesse wie die besondere Art der Auseinandersetzung zwischen Walther Rehm[5]) und Walter Boehlich[6]). An beidem läßt sich – trotz der unsachlichen Beimischungen – die Schärfung des editorischen Bewußtseins ablesen. Wichtige Impulse gehen dabei von der Interpretation aus[7]). Viel stärker als die Ideen- und Geistesgeschichte ist sie von der Zuverlässigkeit der Texte abhängig. Die feinfühligste Beobachtungskunst wird irregeführt, wenn der Satzrhythmus oder die Interpunktion durch Textveränderungen entstellt sind. Bei allen Dichtern, für die eine kritische Ausgabe fehlt, bewegt sich die Interpretation auf schwankendem Boden, und selbst bei abgeschlossenen Editionen ergeben sich vielfach erstaunliche Differenzen in der Textbestimmung. Die Interpretation fordert also verstärkt die Bereitstellung allen Materials, wie sie nur eine Gesamtausgabe leisten kann. Auch die historische Richtung der Literaturwissenschaft bleibt, soweit sie von neuem zu biographischen Darstellungen oder Epochengeschichten strebt, auf Gesamtrepräsentationen der Dichter in kritischen Ausgaben angewiesen.

Es entspricht dieser Lage, daß der Mut zu großen kritischen Ausgaben wieder im Wachsen ist. Im selben Jahr wie die Hölderlin-Edition wurde die Schiller-[8])

---

[1]) Stuttgart, 1943ff.
[2]) Berlin, 1952ff.
[3]) Hamburg, 1948ff., 14 Bde.
[4]) Zürich, 1948–54, 24 Bde.
[5]) »Kreuzzüge des Philologen«, DVjs. 31, 1957.
[6]) Sammelbesprechung Rehms, ZfdPh, 75, 1956, 204ff.; vgl. auch ZfdPh, 75, 1956, 426ff.
[7]) Vgl. dazu: Max Wehrli, Allgemeine Literaturwissenschaft, Bern, 1951, 33.
[8]) Weimar, 1943ff., ed. Petersen, Fricke, Schneider.

und Möser-Ausgabe[9]) begonnen. (Auf die politischen Hintergründe brauchen wir hier nicht einzugehen.) Nach dem Krieg traten die genannten Goethe-Ausgaben hinzu und zogen die Aufmerksamkeit auf sich, unter textkritischen und methodischen Gesichtspunkten besonders die Akademie-Ausgabe. Vor einigen Jahren wurde eine Raabe-Ausgabe angefangen[10]), jüngst Gesamteditionen Grabbes (Bergmann), C. F. Meyers und Heines angekündigt[11]). Es ist anzunehmen, daß sich die Initiative in dieser Richtung noch verstärken wird. Zugleich mit dieser neuen Phase der editorischen Bemühungen sind die Grundsätze der Herausgabe moderner Dichter in ein neues Stadium getreten. Gestützt auf einzelne frühere Kritiker haben die maßgeblichen unter den heutigen Herausgebern die Richtlinien der älteren Editionslehre überprüft und sind zu abweichenden Ergebnissen gekommen. Nur wenige der Grundsätze, mit denen in der ersten Blütezeit der Editionen, der Zeit des Positivismus, gearbeitet wurde, haben sich in ihrer Gültigkeit uneingeschränkt gehalten.

Die Geschichte der kritischen Edition neuerer Dichter beginnt mit Karl Lachmanns Lessing-Ausgabe (1838/40)[12]). Zum erstenmal werden hier die textkritischen Regeln der klassischen Philologie, die Lachmann zunächst auf altgermanistische Texte angewandt hatte, auf einen Schriftsteller der jüngeren Vergangenheit übertragen. Entgegen der bisherigen Praxis, für Neuausgaben einen Druck oder eine Handschrift nach Gutdünken auszuwählen[13]), führt Lachmann auch auf diesem Gebiet eine strenge Kritik der Textgrundlage und der Textgestaltung ein. Die Kühnheit, aber auch Unbekümmertheit, einen vor kaum sechzig Jahren verstorbenen Autor wie einen Dichter der Antike oder des Mittelalters zu behandeln, macht erst eine Generation später Schule. Als erster greift Goedeke in seiner Schiller-Ausgabe (1867/76)[14]) Lachmanns Anregungen auf, und dann folgen in immer kürzeren Abständen die großen philologischen Unternehmungen, die der Neugermanistik bis zum ersten Weltkrieg ihr Gepräge gegeben haben: die Ausgaben von Herder[15]), Luther[16]), Goethe[17]), Wilhelm von Humboldt[18]), Wieland[19]), die umfangreichen Reihen des Literarischen Vereins[20]), der Neudrucke[21]),

---

[9]) Oldenburg/Berlin, 1943ff., ed. Brandi.

[10]) Freiburg/Braunschweig, 1952ff., ed. Hoppe.

[11]) Zum Stand der Editionen bis 1948: Körner, Bibliographisches Handbuch des deutschen Schrifttums, Bern 1949; jetzt als Ergänzung für die Jahre 1945–1953: H. W. Eppelsheimer, Bibliographie der deutschen Literaturwissenschaft, Frankfurt 1957; zu den nach dem Kriege erschienenen Ausgaben: E. Hock, Ausgaben deutscher Dichter, Wirkendes Wort, 6, 1955/56, 25ff. und 92ff. – Gesamtausgaben moderner Dichter ohne kritische Absicht werden hier nicht berücksichtigt

[12]) Berlin, 13 Bde.

[13]) Als eine Vorstufe kritischer Edition ist Bodmers und Breitingers 1. Band einer Opitz-Ausgabe (1745) anzusehen, in dem die Text- und Entstehungsgeschichte bereits teilweise berücksichtigt werden. Für die weiteren Bände findet sich kein Verleger, weil ein Jahr später das Gegenunternehmen des Gottschedianers D.W. Triller, eine vierbändige Opitz-Ausgabe, erscheint. Dagegen richtet Bodmer seine Schrift 'Der gemißhandelte Opitz in der Trillerischen Ausfertigung seiner Gedichte' (1747), wohl eine der frühesten editorischen Fehden, die einen neueren Dichter betreffen. – Als Beispiel für vorkritische Editionen vgl. de Capua, Karl Wilhelm Ramler: Anthologist and Editor, JEGP, LV, 1956, 355ff.

[14]) Stuttgart, 15 Bde.

[15]) Berlin, 1877–1913, 33 Bde., ed. Suphan.

[16]) Weimar, 1883ff.

[17]) Weimar, 1887–1920, 143 Bde.

[18]) Berlin, 1903–36, 17 Bde., ed Leitzmann.

[19]) Berlin, 1909ff., auf 50 Bde. berechnet.

[20]) Stuttgart, 1843ff.

[21]) Halle, 1876ff.

der Nationalliteratur[22]). Von der Jahrhundertwende an werden große kritische Ausgaben auch von Dichtern der nachklassischen Zeit begonnen: Hebbel[23]), Stifter[24]), Grillparzer[25]), die drei Romantikerausgaben, die gleichzeitig 1908/9 angefangen werden (Brentano[26]), Eichendorff[27]), Hoffmann[28]), Gotthelf[29]) und Ludwig[30]). Daneben werden vor dem ersten Weltkrieg bereits Verhandlungen für die späteren Ausgaben Jean Pauls[31]), Hamanns[32]) und Görres'[33]) geführt und ihre Grundlinien z. T. festgelegt[34]).

In den Jahren 1880 bis 1914, der Gründerzeit der deutschen Philologie, werden editorische Aufgaben für mehr als ein halbes Jahrhundert vergeben. Die Germanistik drängt zu stofflichen Realisationen, von außen kommen begünstigende Faktoren hinzu: die Konstituierung eigener Kommissionen in den Akademien[35]), das Freiwerden von Nachlässen, die Beendigung verlegerischer Schutzfristen, Dichterjubiläen, gute finanzielle Verhältnisse. Wilhelm Scherer, Erich Schmidt, August Sauer wirken als Organisatoren. Der Geist, in dem die Ausgaben dieser Zeit angelegt werden, ist entscheidend durch das naturwissenschaftliche Vorbild geprägt. Die Edition soll wie die übrigen Bereiche der Germanistik in den Rang einer systematischen Wissenschaft erhoben werden. Während Lachmann die Besonderheiten Lessings durch eine gewisse divinatorische Einsicht getroffen hatte, streben seine Nachfolger eine möglichst gleichmäßige Behandlung aller Dichter an. Die Edition soll vereinheitlicht werden, ihre »Technik« auf jeden Dichter ohne Unterschied seines Alters, seiner Art, seines Schaffens anwendbar sein. Witkowski versucht in seinem Buch »Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke« ausdrücklich, »feste Grundsätze« für moderne Ausgaben einzuführen[36]). Es geht ihm, wie er im Vorwort erklärt, um »Richtlinien und feste Anhaltspunkte«[37]). Er unterscheidet zwar zwischen Arten von Ausgaben, aber nicht zwischen Arten von Dichtern. Hermann Kantorowicz, dessen »Einführung in die Textkritik« auch für neuere Editionen vielfach herangezogen wurde, bemüht sich dem Untertitel zufolge um eine »systematische Darstellung der textkritischen Grundsätze«. Die Bedeutung seiner Gesetze für die Textkritik vergleicht er mit der »Einführung eines Großbetriebs fast mechanischer Art in die Philologie«[38]). Mit einer ungebrochenen Gesetzesgläubigkeit versucht diese Epoche, der Vielfalt der dichterischen Erscheinungen Herr zu werden. Als teils geschriebene, teils ungeschriebene Regeln setzen sich mehr und mehr durch: die

---

[22]) Berlin/Stuttgart, 1882–99, 164 Bde., ed. Kürschner.
[23]) Berlin, 1901–07, 24 Bde., ed. Werner.
[24]) Prag/Reichenberg, 1904ff., ed. Sauer.
[25]) Wien, 1909–48, 42 Bde., ed. Sauer, Backmann.
[26]) München/Leipzig, 1909ff., 11 Bde. von 18, ed. Schüddekopf.
[27]) Regensburg, 1908ff., 9 Bde. von 25, ed. Kosch.
[28]) München/Leipzig, 1908ff., 9 Bde. von 14, ed. Maaßen.
[29]) Erlenbach-Zürich, 1911ff., 31 Bde., ed. Bloesch, Hunziker.
[30]) München/Leipzig, 1912–22, 6 Bde. von 18, ed. Merker.
[31]) Weimar, 1927ff., Werke, 24 Bde. von 30, ed. Berend.
[32]) Wien, 1949ff., Werke, ed. Nadler; Wiesbaden, 1955ff., Briefe, ed. Ziesemer, Henkel.
[33]) Köln, 1926ff.
[34]) Vgl. zur Geschichte der Editionen: H. W. Seiffert, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin, 1955ff., 2. Aufl., Bd. 1, 316ff., Artikel Edition.
[35]) Kl. Kanzog, Reallexikon d. dt. Literaturgeschichte, a.a.O., Bd. 1, 4ff., Artikel Akademien.
[36]) Leipzig, 1924, 3.
[37]) a.a.O., Vorwort.
[38]) Einführung in die Textkritik. Systematische Darstellung der textkritischen Grundsätze für Philologen und Juristen, Leipzig, 1921, 21.

Unantastbarkeit des letzten Willens eines Autors, dementsprechend der eindeutige Vorrang der letzten Fassung und der spätesten Orthographie und Interpunktion; die Gliederung eines Gesamtwerkes nach Gattungen, die feste Reihenfolge dieser Gattungen (Lyrik, Dramatik, Epik); die Behandlung des Apparates als Lesartenregister und Textrechtfertigung.

Der Weltkrieg setzt in diese Entwicklung einen ersten tiefen Einschnitt. Ideen- und Geistesgeschichte werden zur herrschenden Methode und drängen die Philologie zurück. Der naturwissenschaftliche Ansatz der Edition läßt sich nicht mehr aufrechterhalten, bzw. was sich nachteiliger auswirkt: die Edition wird mit »Positivismus« gleichgesetzt und daher ohne eingehende Diskussion zurückgestellt. Zu einer breiteren kritischen Auseinandersetzung mit ihren Grundsätzen kommt es zunächst nicht. Lediglich auf Teilbereichen wird Einzelkritik vorgetragen und realisiert, so etwa von Morris, Gräf, Seuffert, Fränkel. Die führenden Germanisten beschäftigen sich jedoch mit anderen Problemen. Die editorische Schulung nimmt infolgedessen bei ihnen und ihren Schülern rasch ab, und die Kombination von Hochschullehrer und Editor wird immer seltener.

Das wirkt sich auf die bis zum ersten Weltkrieg nicht abgeschlossenen Ausgaben deutlich aus. Die wichtigsten Editionen können zwar weitergeführt werden, aber trotz rastlosem Einsatz der Bearbeiter nur mit bedeutenden Verzögerungen und inneren Divergenzen. Die Sophien-Ausgabe wird nach über dreißig Jahren mit einem Mitarbeiterstab von siebzig Philologen äußerlich zu Ende gebracht. Ebensolang braucht die Humboldt-Edition. Die Ausgabe von Grillparzers Werken wird 1948 nach vierzig Jahren abgeschlossen, leider ohne den Registerband, der die labyrinthischen Wege dieser Ausgabe erst aufschließen könnte. An der Gotthelf-Ausgabe fehlen jetzt noch einige Ergänzungsbände, an Stifter noch zwei Bände, an Luther nach siebzig Jahren noch ca. acht. In den beiden letztgenannten Fällen ist man sich darüber einig, daß die ersten Bände neu bearbeitet werden müssen, wenn die letzten fertig geworden sind [39]). Die Jean-Paul-Ausgabe hat dreiviertel der Strecke zurückgelegt (die Werk-Edition hat allerdings erst 1927 begonnen), die Wieland-Ausgabe die Hälfte. Schlimmer ist es den übrigen Unternehmungen ergangen. Sechs von ihnen mußten abgebrochen werden und sind über ein Drittel oder die Hälfte ihres geplanten Umfanges nicht hinausgekommen. Dies Schicksal traf die drei Romantiker-Ausgaben, bei denen sich neben den genannten Umständen das Nachlassen des neuromantischen Impulses bemerkbar machte, und die Editionen von Gottsched [40]), Börne [41]) und O. Ludwig. Bei Eichendorff läßt sich neuerdings eine langsame Weiterführung feststellen [42]), die Fortsetzung der Ludwig-Ausgabe steht auf dem Programm der Berliner Akademie [43]). Es ist jedoch sehr ungewiß, wann mit einem Abschluß dieser Ausgaben gerechnet werden kann.

Angesichts einer solchen Situation war die Neigung zu neuen großen Editionen zwischen den beiden Weltkriegen verständlicherweise geringer als vorher. Außer den schon früher vorbereiteten Ausgaben von Jean Paul und Görres sind nennenswert in dieser Zeit nur die Editionen Kellers (Fränkel) [44]), Novalis' (Kluck-

---

[39]) Erik Lunding, Probleme und Ergebnisse der Stifterforschung 1945–1954, Euphorion, 49, 1955, 213; Heinz Liebing, Reformationsgeschichtliche Literatur 1945–1954 DVjs. 28, 1954, 517.

[40]) 1902–06, 5 Bde. von 16, ed. Reichel.

[41]) Berlin/Leipzig, 1911 ff., 6 Bde. von 12, ed. Geiger.

[42]) E. Reinhard, Die historisch-kritische Eichendorff-Ausgabe, ZfdPh, 71, 1951/52, 378 ff.

[43]) Vgl. Anmerkung 35.

[44]) Bern/Leipzig, später Zürich/München, 1926 ff.

hohn)[45]), Kindermanns Deutsche Literatur[46]) und die nur teilweise in das Gebiet der Germanistik fallenden Ausgaben von Paracelsus[47]), Pestalozzi[48]) und Nietzsche[49]). In Österreich, wo auf Grund von Lokaltraditionen die Herausgebertätigkeit kontinuierlicher gepflegt wird, erschienen während dieser Jahre die Ausgaben von Anzengruber[50]), Nestroy[51]) und Raimund[52]).

Zu einer tiefgreifenden Kritik und Überwindung der älteren editorischen Grundsätze kommt es erst in den letzten fünfzehn Jahren. Dies ist im wesentlichen den theoretischen und praktischen Arbeiten Beißners und Grumachs zu verdanken und – soweit es die Gliederung von Ausgaben betrifft – Fritz Strich. Sie nehmen die Anregungen der vorher genannten Einzelkritiker auf, gehen aber über sie hinaus. Erst jetzt werden die methodischen Neuansätze der Germanistik auf das am Rande liegengebliebene Gebiet der Edition übertragen, vor allem die fundamentale, fast schon banal klingende Einsicht, daß jedes dichterische Werk besondere Aufgaben stellt, die individuell gelöst werden müssen. Allgemeingültige Rezepte und Modelle erscheinen als zweifelhaft und müssen vor dem Einzelfall weichen. Die heutige Editionslehre sieht die Probleme wesentlich differenzierter und hat den Regelglauben erschüttert. Verbindliche Anweisungen gibt es nur für den Bereich des Handwerklichen, also etwa für die Hilfszeichen des Herausgebers im Text, die Sigeln für Drucke und Handschriften usw. Hier wird allerdings Einheitlichkeit angestrebt, damit der Benutzer nicht für jede neue Ausgabe ein neues Stenographiesystem erlernen muß. In allen inneren Fragen der Edition bemühen sich die maßgeblichen Herausgeber heute um immanente Lösungen.

1.

Bei der Einteilung einer Gesamtausgabe galt es, sich zunächst mit der Kanonisierung des letzten Willens auseinanderzusetzen. Dieser Mythos ist besonders durch das Redaktoren-Kollegium der Weimarer Ausgabe begründet und von dort in die Editionspraxis getragen worden. Bis in die jüngste Zeit glaubten die Herausgeber nichts anderes zu sein als Vollstrecker »dichterischer Testamente«[53]). Bei Goethe schien sich das Problem des Aufbaus und der Gliederung von selbst zu lösen. Er hatte nach Ansicht der Herausgeber durch jahrelange Arbeit das Muster einer Ausgabe letzter Hand geschaffen. Man sah in seiner Einteilung ein Kunstwerk für sich und hielt eine Abweichung oder Umgestaltung nicht für erlaubt. Die Redaktoren beschlossen daher, in »Allem, was Gestalt und Erscheinung der Ausgabe im Großen wie im Einzelnen betrifft«, die Cotta-Ausgabe zu wiederholen[54]), sie lediglich um die nachgelassenen Arbeiten, Tagebücher, Briefe und um einen Apparat zu ergänzen und von offenbaren Druckfehlern zu befreien[55]). Die als endgültig gedachte Weimarer Ausgabe wurde also ihrer Struktur nach nur eine aufgeblähte Cotta-Ausgabe.

[45]) Leipzig, 1929, 4 Bde.
[46]) Leipzig, 1928ff., bis 1943 109 von 250 Bden.
[47]) 1922ff., ed. Sudhoff, Matthiesen, Goldammer.
[48]) Berlin/Leipzig/Zürich, 1927ff., 15 Bde. von 24, ed. Buchenau, Spranger, Stettbacher.
[49]) München, 1933ff., ed. Emge, Schlechta.
[50]) Leipzig, 1920–22, 15 Bde., ed. Rommel, Latzke.
[51]) Wien, 1924–30, 15 Bde., ed. Brukner, Rommel.
[52]) Wien, 1924–34, 6 Bde., ed. Brukner, Castle.
[53]) Vgl. J. Petersen, Die Wissenschaft von der Dichtung, Berlin, 1939, Bd. 1, 84; W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern, 1951, 2. Aufl., 21f.
[54]) WA, 1. Abt., Bd. 1, XIX.
[55]) Was aber auch nicht immer geschah, vgl. J. Fränkel, Dichtung und Wissenschaft, Heidelberg, 1954, 12ff.

Es erwies sich jedoch, daß Goethe in wichtigen Punkten seiner dichterischen Leistung nicht gerecht geworden war. Er kehrte bei den Dramen die chronologische Reihenfolge mehrfach um, so daß ein Bild seiner dramatischen Entwicklung nicht entstehen konnte. Die Jugendschriften riß er auseinander und verteilte sie auf eine Reihe unzusammenhängender Bände (u. a. 7, 10, 13 und 33). Der junge Goethe war in dieser und mithin in der Weimarer Ausgabe praktisch nicht vorhanden[56]). Es wirkte daher wie die Entdeckung eines vergessenen Kontinents, als Max Morris seine Ausgabe des 'Jungen Goethe' herausbrachte[57]). Auch die Anordnung der Lyrik befriedigte nicht. Die Ausgabe letzter Hand enthält bei näherem Zusehen nicht eine, sondern mehrere Gedichtsammlungen. Goethe ließ nämlich in den verschiedenen Gesamtausgaben die schon geschaffenen Gruppen unverändert und fügte jeweils neue Abteilungen mit teilweise ähnlichen oder gleichen Überschriften hinzu. In der letzten Ausgabe hängte er noch einmal eine aus Jugend- und Altersgedichten bunt gemischte Sammlung an, wiederum in einigen Fällen gleiche Titel benutzend. Daher begegnen uns die Gruppen »Kunst« und »Parabolisch« zweimal, die Gruppe »Epigramme« bzw. »Epigrammatisch« dreimal, ohne daß ein durchlaufendes Ordnungsprinzip oder eine Zeitfolge zu erkennen wären. Einige Gedichte erschienen als raumfüllende Anhänge zu anderen Werken, z. B. am Ende der 'Wanderjahre'[58]). Die Weimarer Ausgabe vergrößerte die Verwirrung noch um einiges. Sie fügte den heterogenen Sammlungen eine weitere hinzu, in der wieder die gleichen Überschriften zur Einteilung der Nachlaß-Gedichte verwandt wurden. Hans Gerhard Gräf hat diese Konfusion durch eine rein chronologische Ordnung zu beheben versucht[59]). Das führte jedoch dazu, daß Stammbuchverse und Arbeitsschnitzel in wenig sinnvollem Nebeneinander neben die wichtigsten Gedichte gestellt werden mußten. Schwerpunkte ergaben sich nicht. Trunz' Lösungsversuch erscheint daher erwägenswerter: er gliederte die Gedichte zunächst nach den Goetheschen Lebensphasen chronologisch und dann innerhalb der Phasen thematisch[60]).

Selbst eine Ausgabe, die so planvoll angelegt zu sein vorgibt wie Goethes Ausgabe letzter Hand, löste also viele Probleme nicht, sondern stellte sie erst. Wie wenig sie und die auf ihr fußende Weimarer Ausgabe textkritisch den heutigen Ansprüchen genügt, hat Ernst Grumach gezeigt und wird uns später beschäftigen. Bei Jean Paul erweist sich noch deutlicher die Problematik letzter Anweisungen. In offensichtlicher Verkennung der komplexen Struktur seiner Werke plante er, seine Gesamtausgabe in »ernste« und »scherzhafte« Arbeiten aufzuteilen. Er kam zu dem merkwürdigen Rechenergebnis, daß vier Fünftel seiner Dichtungen ernsten und ein Fünftel heiteren Charakters seien. Dementsprechend wollte er die Ausgabe in Lieferungen von je fünf Bänden drucken lassen, damit das Publikum seine Werke jeweils in der errechneten Proportion zugestellt bekomme. Mit der Redaktion der ersten Lieferungen hat er selbst noch begonnen[61]). Berend hielt sich für seine historisch-kritische Ausgabe an diesen skurrilen »letzten Willen«

---

[56]) Die Dramen und dramatischen Szenen, die H. Fischer-Lamberg in den 'Jugendschriften' sammelt (Akademie-Ausgabe), sind in der WA auf sieben Bände verteilt. Die drei Fassungen des 'Götz' finden sich in drei verschiedenen Bänden.

[57]) Leipzig, 1909–12, 2. Aufl., 6 Bde.

[58]) Vgl. E. Trunz, Goethes Werke, a. a. O., Bd. 1, 411 f.; vgl. auch W. Scherer, Über die Anordnung Goethescher Schriften, III, Goethe-Jb., 5, 1884, 286 f.

[59]) Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe, Leipzig, 1905 ff.

[60]) a. a. O., Bd. 1 (1948).

[61]) E. Berend, Prolegomena zur historisch-kritischen Gesamtausgabe von Jean Pauls Werken, Abh. d. pr. Akad. d. Wiss., Jg. 1927, phil.-hist. Kl., Berlin, 1927, 9 f.

natürlich nicht. Aber die traditionelle Zwangsvorstellung wirkte doch so stark, daß er in einer fünfbändigen Auswahlausgabe das gewünschte Prinzip durchführte[62]).

Angesichts solcher und ähnlicher Beispiele hütet man sich heute davor, den Willen eines Autors, und insbesondere seinen spätesten, für die Einrichtung einer kritischen Ausgabe zu verabsolutieren. Die Aussagen eines Dichters über seine Gesamtausgabe sind wie jede Selbstäußerung nur Quelle und daher der Kritik unterworfen. Sie sind abhängig von den Wertungen der Zeit, dem Alter, dem sie entstammen, den besonderen publizistischen Absichten, die ein Autor mit seiner Gesamtausgabe verbindet. Fr. Sengle weist in ähnlichem Zusammenhang auf den Unterschied zwischen »produktivem« und »kritischem« Vermögen im Dichter hin. Das Nachlassen der kritischen Funktion könne zu Fehlurteilen und Fehlgriffen führen. Der Autor sei »nicht die letzte Instanz für die Bewertung seiner Werke«[63]). Fritz Strich meint in seinem Aufsatz 'Über die Herausgabe gesammelter Werke', daß der Herausgeber in manchen Fällen genötigt sei, »den Dichter auch gegen ihn selbst in Schutz zu nehmen und für sein Recht zu kämpfen, indem er seinem Willen nicht entspricht«. Ein Werk führe nach seinem Abschluß eine selbständige, objektive Existenz und entzöge sich dem Beurteilungsvermögen des Autors[64]). Es ist demnach methodisch unzulässig, sich ungeprüft auf eine Willensäußerung des Autors zurückzuziehen. Die Entscheidungen werden dadurch nur vertagt. Der Aussagewert eines Selbsturteils hängt davon ab, in welchem Maße sich der Autor selbst historisch sehen und bewerten kann.

Bei der Frage der Fassungen zeigt sich besonders deutlich die Unsicherheit der Selbstbeurteilung. Man ist heute durchweg der Ansicht, daß die letzte Fassung nicht immer die beste sein muß. Gerade in bezug auf Jugendwerke sind die Dichter häufig die am wenigsten kompetenten Beurteiler. Die Anordnung der Cotta-Ausgabe erhellte, wie wenig Goethe in ihr die Eigentümlichkeit der Jugendepoche darzustellen bereit und fähig war. Bearbeitungen greifen häufig in das Grundgefüge eines Werkes ein, und nur wenige Autoren enthalten sich bei Neuausgaben der Neigung, die früheren Werke zu verändern. Ein löbliches Gegenbeispiel ist J. G. Jacobi, der in seinen 'Sämtlichen Werken' die Jugendarbeiten im wesentlichen unangetastet läßt. Er erklärt in der Vorrede einsichtig, eine Bearbeitung »hätte ihnen mehrere Fehler, aber zugleich die Ungezwungenheit, die kein anderes Verdienst ersetzen kann, das frischere Colorit aus dem Lenze des Lebens, und mit ihm alles genommen«[65]). »Wie schwer ist es im Alter, die Empfindungen der blühenden Jahre wieder zu wecken, sich in die Lage zurückzusetzen, in welcher man dichtete!«[66])

Die ältere Editionslehre entschied sich für die letzte Fassung und löste die früheren in den Lesartenapparat auf. Jugendarbeiten wurden, wenn sie nicht ausdrücklich vom Dichter rehabilitiert waren, gern an versteckten Plätzen untergebracht. So entstand die 2. Abteilung in Sauers Grillparzer-Ausgabe, die die Jugendwerke extra und nicht an ihrem chronologischen Ort veröffentlichte. Solche Fehlentscheidungen erklären sich aus dem Blick von hinten, vom alten

---

[62]) Berlin, 1923.
[63]) Morgenphantasie und Des Morgens oder bessere Fassung und autorisierte Fassung, Hölderlin-Jb., 1948/49, 137.
[64]) In: Festschrift für Edouard Tièche, Schriften der Literarischen Gesellschaft Bern, Heft 6, Bern, 1947, 107.
[65]) Zürich, 1807ff., Bd. 1, VII.
[66]) a. a. O., III.

Dichter her[67]). Nur langsam setzte es sich durch, die Jugendwerke an ihrem Platz und in ihrer frühen Gestalt zu bringen. Morris und Seuffert waren die ersten, die sich dafür aussprachen[68]). Heute neigt man ganz allgemein dazu, die »bessere« Fassung der vom Dichter »autorisierten« vorzuziehen[69]). Was die »bessere« Fassung ist, kann nur im einzelnen Fall interpretatorisch entschieden werden. Für Strich ist sie in der Form zu finden, in der ein Werk »sein eigenes telos, seine eigene, eingeborene Idee, sich selbst erfüllt«[70]). Wo eine Dichtung durch nachträgliche Bearbeitung in ihrer ursprünglichen Richtung gestört und in widersprüchliche Bahnen gelenkt wird, zieht man die frühere Fassung vor (Beispiel 'Agathon', 'Maler Nolten' usw.). Man entgeht der Notwendigkeit zur Auswahl nur scheinbar, wenn man die an sich reizvolle Möglichkeit des Paralleldrucks hat, die heute wieder verstärkt ausgenutzt wird. Die zweiseitigen 'Werther'- und 'Faust'-Ausgaben (Akademie) sind gute Beispiele dafür. Dasselbe möchte man sich, soweit es technisch realisierbar ist, für den 'Grünen Heinrich', die Stifterstudien, für Dramen- und Lyrikfassungen wünschen. Aber nicht immer ist diese Möglichkeit gegeben[71]).

Die Einteilung nach Gattungen hat ebenso wie die Sanktionierung des letzten Willens viel Unheil angerichtet. Witkowski erhebt sie als Sprecher seiner Generation ausdrücklich zum »Kanon« und erklärt sie für kritische Gesamtausgaben verbindlich – mit der merkwürdigen Begründung: um »unnötiges Suchen« zu ersparen[72]). Nur zögernd breitete sich dagegen die Erkenntnis aus, daß dieses Schema allein auf Dichter übertragen werden kann, bei denen die Gattungen strukturelle Bedeutung haben, also im großen gesehen auf die Zeit bis zur Klassik, wobei nicht nur an die drei jungen Hauptgattungen zu denken ist. Bei Autoren jedoch, zu deren Bestreben es gehört, die herkömmlichen Gattungen zu durchbrechen, etwa in romantischem, jungdeutschem oder impressionistischem Sinne, führt der »Kanon« zu Entstellungen grundsätzlicher Art. Strich hat am Beispiel Heines gezeigt, wie wenig die bisherigen nach Gattungen geordneten Ausgaben den Grundbedingungen von Heines Werk entsprochen haben. Im Vorwort zu seiner Heine-Ausgabe heißt es: »Heines Gestalt empfängt durch solch systematische Gliederung und übersichtliche Ordnung ein Gepräge, das nur einem Dichter des klassischen Stiles gebührt, jedoch die tiefste Eigenart des Heineschen Werkes zunichte macht. Denn dieses Werk ist nicht der Aufbau einer kosmisch klaren, ruhenden und reinen Welt. Heine hat die Dichtung nicht nach ewig in sich selbst gleichen Formen scheiden können . . .«[73]) Strich entschließt sich daher zu einer chronologischen Ordnung, die zwar zu einigen unbefriedigenden Konsequenzen führt (in acht von elf Bänden Lyrik), aber den Spektrenreichtum von Heines Werk entfaltet.

---

[67]) Auch die Einrichtung einer besonderen Abteilung 'Nachlaß' in der Jean-Paul-Ausgabe erklärt sich aus der einseitigen Orientierung am späten Dichterwillen, nämlich nur das von ihm selbst zum Druck Beförderte der Hauptabteilung für würdig zu halten. Da die Drucklegung aber häufig von Zufällen abhängig ist, kann sie kein Maßstab sein. Die Entwicklungsfolge wird durch eine solche Abteilung empfindlich gestört.

[68]) B. Seuffert, Prolegomena zu einer Wieland-Ausgabe, Abh. d. pr. Akad. d. Wiss., Berlin 1904, 3, Seite 6.

[69]) Vgl. Anmerkung 63.

[70]) a. a. O., 114.

[71]) Für die Aufnahme von Fassungen in eine Gesamtausgabe kann man sich auf Goethe berufen, der in seine Ausgabe letzter Hand 'Götz' und 'Iphigenie' zweifach aufnahm.

[72]) a. a. O., 97.

[73]) Heinrich Heine, Sämtliche Werke, München, 1925 ff., Bd. 1, X.

Durch die Übertragung des klassischen Schemas auf die nachklassische Literatur ist das Bild des 19. Jahrhunderts erheblich überformt worden. Unter der Uniformierung der äußeren Gestalt wurden die eigenen Ansätze nicht sichtbar. Die halbkritischen und populären Ausgaben haben besonders in dieser Richtung gewirkt. Auch hier war die Weimarer Ausgabe wieder das große Vorbild. Sie führte zugleich die feste Reihenfolge ein: Lyrik, Dramatik, Epik, kritische Prosa usw. So kommt es, daß wir heute bei den meisten Ausgaben im ersten Band Gedichte finden. Es ist aber selbstverständlich, daß man damit der besonderen Leistung eines Dichters häufig nicht gerecht wird. So fragt es sich, ob die Herausgeber der Schiller-National-Ausgabe gut daran taten, mit einem Lyrikband zu beginnen. Wenn eine Einteilung nach Gattungen sich als angemessen erweist, gehört die maßgeblichste an den Anfang. Denn es ist offensichtlich, daß die festgelegte Reihenfolge an der traditionellen Vers-Prosa-Bewertung orientiert ist: eine Gesamtausgabe soll von der »Poesie« zur »Prosa« fallend aufgebaut werden; erzählerische Arbeiten gehören mit Aufsätzen zusammen an das Ende. Die Revisionsbedürftigkeit solcher Bewertungen liegt auf der Hand.

Gegenüber den von außen eingeführten Prinzipien kann eine Aufgliederung nach thematischen Gesichtspunkten den individuellen Besonderheiten eines Dichters näherkommen. Da sie den inneren Bezügen, den Leitthemen und Grundgedanken des jeweiligen Gesamtwerkes folgen muß, bleibt sie von Regeln unabhängig. Sie kann, einsichtig geübt, ein Lebenswerk sinnvoll akzentuieren und zu interessanten, die Forschung anregenden Zusammenstellungen führen. Daher haben Ausgaben wie Nadlers Hamann und Petersens Lessing[74]) von vorneherein den Vorteil werknaher Einteilung für sich. Auch bei Heine ließe sich, vorausgesetzt, daß man die Lyrik, die 'Reisebilder' (plus Erzählungen) und die Aufsätze als Einheiten behandelte, eine thematische Gliederung des übrigen Schaffens denken. Man könnte der ersten französischen Ausgabe folgend die Arbeiten über Deutschland und über Frankreich zusammenfassen, um Heines Bemühungen zur wechselseitigen Erhellung herauszustellen. Die Schriften über 'Religion und Philosophie in Deutschland', die 'Romantische Schule', die 'Elementargeister', die 'Briefe über Deutschland' ständen dann zusammen, auf der anderen Seite die Arbeiten über die 'Französischen Zustände', 'Maler', 'Bühne' und die 'Lutetia'. Wolfgang Harich hat eine Einteilung dieser Art versucht[75]).

Die Vorzüge – und Nachteile solcher Gliederungen sind leicht einzusehen. Es ist unvermeidlich, daß dabei Überschneidungen entstehen und einzelne Werke nicht überzeugend eingeordnet werden können. Mit anderen Argumenten lassen sich andere Kombinationen rechtfertigen. Zwischen den Werken eines Autors bestehen prinzipiell unzählige Verbindungen. Walter Boehlich weist darauf bei der Besprechung der Hamannausgabe mit Recht hin[76]). Es ist nicht verwunderlich, daß Nadler 1930 eine andere Einteilung plante, als er jetzt ausführte[77]). Jede Gliederung thematischer und formaler Art erfaßt nur einen Ausschnitt. Selbst wenn sich der Herausgeber in einzelnen Fällen zu Doppelabdrucken entschließt – zuerst in thematischem und dann in chronologischem Zusammenhang – ist nicht viel gewonnen. Goethe spricht zwar von dem Reiz, der darin liegt, Gedichte einmal unter »ihresgleichen«, zum andern in »Reih und Glied« der zeitlichen Abfolge vorzufinden[78]).

[74]) Berlin/Leipzig, 1925–35, 25 Bde.
[75]) Heinrich Heine, Gesammelte Werke in sechs Bänden, Berlin, 1951.
[76]) Euphorion, 50, 1956, 342.
[77]) Die Hamannausgabe. Vermächtnis – Bemühungen – Vollzug, Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, 7. Jahr, Heft 6, Halle, 1930.
[78]) Ausgabe letzter Hand, Stuttgart/Tübingen, 1828, Bd. 4, VI.

Aber dieser Ausweg ist ja nur in begrenztem Umfange möglich, wenn man eine Edition nicht unnatürlich belasten will. Die Divergenz zwischen thematisch-formalen und historischen Aspekten ist in einer Ausgabe nicht aufzuheben.

Es ist daher gewiß sinnvoll, wenn man rein thematische Gliederungen Sonderausgaben vorbehält, die bei bedeutenden Dichtern neben einer historisch-kritischen Ausgabe immer notwendig sind, für große Editionen jedoch die zeitliche Abfolge zum Ausgangspunkt nimmt, um auf ihrer Grundlage zu werkgerechten Gruppierungen zu kommen. Dies gilt für die neueren Dichter, soweit der Entwicklungsgesichtspunkt für sie wichtiger ist als die Abhängigkeit von normativen Gattungen. Die zeitliche Folge zeigt die Linien der dichterischen Entfaltung, das Aufkommen und Verschwinden von Formen und Stoffen, die Wandlungen des künstlerischen Bewußtseins. Sie ergibt, wie Wieland am Ende seines Lebens im Hinblick auf eine neue Gesamtausgabe seiner Werke sagt, eine »Art von Geschichte«, sie stellt die »Belege zur Geschichte« des »geistigen Lebens« bereit[79]). Im großen gesehen sollte sie daher in einer Edition spürbar sein. Wie weit sie im einzelnen eingehalten werden muß und kann, zeigt der konkrete Fall. An eine absolute Chronologie aller schriftlichen Äußerungen wird man wohl niemals denken. Sie ist im Sinne einer Tageschronologie auch gar nicht herzustellen. Man müßte dann Werkteile mit Briefen, Gedichtstrophen mit Aufsatzabschnitten vermengen. Es geht um eine Abfolge, die die Schwerpunkte der dichterischen Entwicklung herausstellt und sinnvolle Abschnitte schafft. Es wäre nicht zu vertreten, wenn man zwei eng zusammengehörige Werke nur deshalb auseinanderrisse, weil ein oder zwei Jahre dazwischen liegen. Die Lyrik sollte man in der Regel zusammenfassen und nicht, wie in der Heine-Ausgabe von Strich, auf die Gesamtedition verteilen, ebensowenig Aufsätze, wenn sie nicht, wie bei Dichtern mit großer kritischer Begabung, wichtige Phasen einleiten oder abschließen (z. B. bei Lessing, Schiller, Th. Mann). Die Freizügigkeit kann so weit gehen, daß man auch eine verschiedene Behandlung der Arbeitsstufen zuläßt, also etwa Strichs Vorschlag folgend, Goethes Werke in der Jugend und im Alter zeitlich, in der klassischen Periode nach Formen und Gattungen einteilt[80]). Eine solche Anordnung würde den Übergangscharakter von Goethes Schaffen zwischen gattungsgebundenem und »freierem« Dichten, die insulare Lage der deutschen Klassik zum Ausdruck bringen.

Auch eine nicht mechanisch durchgeführte Chronologie wirft bei den einzelnen Autoren noch genügend Probleme auf. Selbst in vielen Fällen der neueren Literatur läßt sich die Abfolge nicht oder nur unsicher feststellen[81]). Dies gilt für Jugendarbeiten und Gedichte, aber auch manchmal noch für Hauptwerke (man denke nur an Kleist)[82]). Schwieriger sind die Fragen zu lösen, die durch die Differenz von

---

[79]) Vgl. B. Seuffert, Prolegomena, a.a.O., 1904, 3, Seite 8.

[80]) Über die Herausgabe gesammelter Werke, a.a.O., 121.

[81]) Auch die Echtheitsfrage ist ja keineswegs schon überall geklärt. Man denke an die Aufsätze des jungen Lessing, Wieland, Goethe, an die Rubrik der »zweifelhaften« Lyrik. Bei zwei angeblichen Jugenderzählungen Immermanns – 'Mein Jugendleben' und 'Aus Davids Leben' – ließ sich nachweisen, daß sie nicht von Karl Leberecht Immermann, sondern von Johann Fürchtegott Zimmermann stammen, einem kgl.-sächsischen Hauptmann der Fußartillerie, der in seinen dienstfreien Stunden Erzählungen schrieb. Bis heute werden sie als direkte Vorarbeiten der 'Epigonen' interpretiert. Vgl. Verf., Immermanns erzählerisches Werk. Zur Situation des Romans in der Restaurationszeit, Beiträge zur deutschen Philologie, Bd. 14, Gießen, 1957, 56f.

[82]) Vgl. H. M. Wolff, Heinrich von Kleist. Die Geschichte seines Schaffens, Bern, 1954; dazu: R. Samuel, Euphorion, 49, 1955, 251ff.; vgl. auch: H. Sembdner, Kleine Beiträge zur Kleist-Forschung, DVjs. 27, 1953, 602ff.

Entstehungs- und Druckdaten bedingt werden. Im allgemeinen geht man von der Hauptentstehungszeit eines Werkes aus. Aber vielfach sind Arbeiten aus verlegerischen, zeitgeschichtlichen oder ästhetischen Gründen erst in späteren Sammlungen veröffentlicht worden, aus denen sie nicht entfernt werden können, wenn die Sammlungen eigenen Kunstcharakter haben. Planvolle Lyrikbände wird man ebensowenig zerschlagen wie beispielsweise Jean Pauls 'Blumen-, Frucht- und Dornenstücke' oder seine Romananhänge. Auch bei Heines 'Reisebildern' ist eine Auflösung kaum zu rechtfertigen, obwohl die Zeitgeschichte einen wesentlichen Anteil an ihrer Bildung hat. Heine machte aus der Not der 20-Bogen-Klausel eine Tugend und schuf eine originelle Buch- und Kunsteinheit, die sich nicht ohne weiteres zerstören läßt. Aber gilt das auch für die 'Salon'-Bände? Wann hört ein Buch auf, eine Einheit zu sein?

Die Einteilung einer Gesamtausgabe setzt also bereits ein hohes Maß an interpretatorischer Vorarbeit voraus. Seit es keine sanktionierten Systeme, keine allgemein verbindlichen Muster mehr gibt, stellen sich bei jeder Edition die Probleme grundsätzlich neu. Der Herausgeber kann zwar von gewissen Anhaltspunkten ausgehen (Gattungen bei älteren Dichtern, zeitliche Abfolge bei jüngeren), ist aber genötigt, den gegebenen Rahmen individuell auszufüllen. Die sachgemäße Anordnung eines Gesamtwerkes kann nur nach den ihm eigenen Gesetzen erfolgen. Strich spricht daher zusammenfassend vom »Bau« einer Edition, der im »Stile« der jeweiligen Dichtung aufgeführt werden müsse [83]). »Objektive« Quellen außerhalb der Werke gibt es nicht mehr. Nicht der Dichter, sondern die Dichtung ist das letzte Ziel der Edition. Um die Ausgabe mit der Dichtung in Kongruenz zu bringen, ist der engste Zusammenhang zwischen Literaturwissenschaft und Edition notwendig. Ohne die genaue Kenntnis des Forschungsstandes, der Gesamtheit des historischen Hintergrundes läßt sich eine Ausgabe nicht sinnvoll planen. Da der erste Band die Leitlinien der Edition festlegt, ist dieses Wissen schon vor dem eigentlichen Arbeitsbeginn erforderlich. Sonst ist eine Ausgabe veraltet, ehe sie erscheint, und erfährt Kursschwenkungen, die ihren Wert vermindern. Die Gefahren, die sich aus der notwendigen Arbeitsteilung (eigene Institute für Editionen) ergeben, sind in diesem Sinne abzufangen.

2.

Die Textgestaltung ist ebenfalls nicht auf dem Stand von 1900 stehen geblieben. Zunächst machen sich hier die besseren technischen Mittel und die größeren historischen Erfahrungen und Kenntnisse geltend. In technischer Hinsicht hat vor allem die Einführung der Photokopie und des Mikrofilms revolutionierend gewirkt [84]). Die Möglichkeit, sämtliche Handschriften in phototechnischer Wiedergabe (die gelegentlich besser ist als das Original) an einem Ort für unbeschränkte Zeit zu vereinigen, ist für den Herausgeber bei der Verstreutheit des Materials, der Eigentümlichkeit der Besitzer und den Preisen der Handschriften eine unschätzbare Hilfe. In vielen Fällen ist erst jetzt eine gleichzeitige Benutzung der Quellen möglich. Auch andere technische Hilfsmittel, wie das Infrarot und weiterentwickelte chemische Fabrikate, erlauben heute eine bessere Ausnutzung des Materials. Die Erforschung der Papiersorten und Wasserzeichen hat zu verfeinerten Ergebnissen geführt.

---

[83]) a.a.O., 117.

[84]) Wesentlich stärker als die zunächst teure und unbewegliche Photographie, vgl. dazu: O. Stählin, Editionstechnik, Leipzig/Berlin, 1914, 25f., 109ff.

Die historischen Kenntnisse sind ebenfalls erweitert worden. Kurrelmeyers Untersuchungen über Doppeldrucke (Nachdrucke des gleichen Verlags mit neuem, häufig verschlechtertem Satz) haben für die Textgeschichte erhebliche Bedeutung gewonnen[85]). Da die Autoren vielfach statt Originaldrucken Doppeldrucke – die sich äußerlich kaum unterscheiden – für Neuauflagen zugrunde legten, konnten die Doppeldrucke in die Druckgeschichte eingreifen und die textliche Verwitterung beschleunigen. Dies war bis dahin nicht oder nur ungenügend erkannt worden. Auch über Neudrucke sind wir heute im ganzen wie im einzelnen genauer informiert[86]). Hinzu kommen eingehendere Untersuchungen über Druckumstände, Verfasseranteil, Setzer- und Korrektoreneingriffe usw.

Im speziellen Fall von Goethes Ausgabe letzter Hand kam dabei Ernst Grumach, von älterer Kritik ausgehend[87]), zu überraschenden Resultaten[88]). Er stellte nämlich erstens fest, daß nicht die Oktav-Ausgabe der Cotta-Ausgabe als »letzter Wille« zu gelten hat, wie die Redaktoren von 1885 glaubten, sondern die Taschenausgabe, die in vielem davon abweicht. Zweitens erkannte er auf Grund des Briefwechsels zwischen Goethe, Göttling und Reichel und mit Hilfe der Korrekturlisten, daß es sich auch bei der Taschenausgabe nicht eigentlich um Goethes Ausgabe letzter Hand, sondern um »Göttlings Ausgabe letzter Hand« handelt. Goethe überließ, durch die Vollendung der Alterswerke abgehalten und des Geschäfts des Korrigierens ohnehin bald müde, die Textentscheidungen im engeren Sinne (nicht die stilistischen Änderungen) dem Jenaer Altphilologen Prof. Göttling. Dieser führte die in den vorhergehenden Gesamtausgaben schon einsetzende Tendenz nach Vereinheitlichung weiter und normalisierte vor allem die Interpunktion und Orthographie. Die von den früheren Ausgaben ererbten Textverderbnisse konnte er, da er lediglich die oberste Textschicht revidierte, nur in geringem Umfange beheben. Die Weimarer Ausgabe stützte sich also auch textlich auf sehr schwankende Grundlagen. Günther Müller sprach angesichts der Forschungen Grumachs von einer »Art Erdbeben«[89]).

Die Ausgabe letzter Hand präsentiert alle Werke in ausgesprochener Spätform. Goethes stilistische Überarbeitungen und Göttlings Text-Normalisierungen wirken in dieselbe Richtung: sie schaffen einen Einheitsstil, in dem die Eigentümlichkeiten der einzelnen Phasen verschwinden. Grumach spricht deshalb von einer Nivellierung des »historischen Reliefs«, einer durchgehenden »Ahistorizität« der Cotta- und der ihr folgenden Sophien-Ausgabe. Die »künstlich geschaffene Normalorthographie der 1820er Jahre« breitet sich über das Gesamtwerk. Wir lesen alle Werke »in der gedämpften und abgemilderten Form« der späten Jahre[90]). Die Überarbeitung der Frühwerke im Sinne des Altersstils, die Übertragung der im Alter geltenden Interpunktions- und Orthographieregeln auf die vorangehenden

---

[85]) Die Doppeldrucke in ihrer Bedeutung für die Textgeschichte von Wielands Werken, Abh. d. pr. Akad. d. Wiss., Berlin, 1913; über die Doppeldrucke von Goethes Werken: MLN, 26, 31, 43, 47, 61.

[86]) Z. B. Karl Markert, Goethe und der Verlag seiner Werke, Goethe-Jb., 12, 1950, 144ff.

[87]) B. Seuffert, Goethe-Jb., 15, 1894, 158ff.; E. v. d. Hellen, Goethes Briefe, Stuttgart, 1901ff., Kommentar zu Nr. 1496.

[88]) Prolegomena zu einer Goethe-Ausgabe, Goethe-Jb., 12, 1950, 60ff.; ders., Aufgaben und Probleme der modernen Goetheedition, Wissenschaftliche Annalen, 1, 1952; ders., Probleme der Goethe-Ausgabe, Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur, 1, Berlin, 1954.

[89]) Goethe-Literatur seit 1945, DVjs. 26, 1952, 378.

[90]) Probleme der Goethe-Ausgabe, a.a.O., 45.

Schriften, für die Begriffe der älteren Editionslehre eine letzte Abrundung, gilt nun als Verfälschung. Daher entschließt sich Grumach in der Akademie-Ausgabe, jedem Werk die ihm gehörende Gestalt zurückzugeben und das historische Relief zu erneuern. Er verzichtet bewußt auf eine einheitliche Textgestaltung für die Gesamtausgabe und läßt jeden Band nach den ihm eigenen Gesetzen bearbeiten. Was Morris für die Jugendwerke getan hat, geschieht jetzt auch für den klassischen Goethe, der aus der Perspektive des Alters ebenfalls entstellt worden ist. Besondere Aufmerksamkeit soll dabei der ursprünglichen Goetheschen Interpunktion zugewandt werden, die als Vortragsinterpunktion die künstlerische Absicht auf das engste begleitet und unterstützt hat und daher durch Normalisierungen ihrer eigentlichen Funktion beraubt wurde [91]). Es ist die Absicht der Akademie-Ausgabe, die originale Form der Werke bis in die letzten Details unter der Altersübermalung wieder hervorzuholen.

Die moderne Edition geht also in ihrer Tendenz nach Individualisierung über den einzelnen Dichter hinweg auf das einzelne Werk zurück. Nicht nur mit dem Dogma des einheitlichen Schemas für alle Dichter, sondern auch mit der Forderung nach unbedingter Einheitlichkeit einer Gesamtausgabe wird gebrochen, weil sich zeigt, daß sie den einzelnen Dichtungen nicht gerecht werden kann. Zwar sind nicht alle Fälle so ausgeprägt wie der Goethes. Sein Schaffen erstreckt sich über einen ungewöhnlich langen Zeitraum und macht ungewöhnlich viele Wandlungen durch. Aber in geringerem Grade ergeben sich auch bei den anderen Dichtern Sonderprobleme für die einzelnen Phasen ihrer Arbeit.

Einheitlichkeit kann selbst im einzelnen Werk nicht immer letzter Maßstab der Textgestaltung sein. Dies zeigt sich bei Dichtern wie Gotthelf, Heine u. a. Die Unregelmäßigkeit gehört zu der Form, in der sie sich vorstellen. Heine »korrigiert« nachträglich Nachlässigkeiten in den Text. Pestalozzi gesteht, daß seine Werke bewußt »ungekämmt und ungewaschen ins Publikum« getreten seien [92]). Die älteren Herausgeber glaubten hier häufig im Sinne eines oberflächlich verstandenen Harmoniebegriffes eine Art kosmetischer Nachkur vornehmen und den Text säubern zu müssen. Heute steht man auf dem Standpunkt, daß Uneinheitlichkeit für bestimmte Dichter bezeichnender ist als Regelmäßigkeit. Man hält also die Schwankungen im Text fest. Muschg kritisiert an der Gotthelf-Ausgabe von Bloesch und Hunziker, daß sie den Mischcharakter von Gotthelfs Sprache durch ihre Vereinheitlichungen verfälsche. Gotthelfs ständiges Schwanken zwischen Hochdeutsch und Mundart – er setzt hochdeutsch ein, fällt aber immer wieder in Mundart zurück – muß soweit wie möglich textgetreu sichtbar werden, so schwierig die sich dabei ergebenden Probleme auch sein mögen [93]). Muschg hat dies in seiner Basler Ausgabe versucht [94]). Es bedarf keiner näheren Erklärung, warum es für die Beurteilung des sprachlichen Phänomens Gotthelf unerläßlich ist, den originalen Vorgang zu kennen und textkritisch von den Überformungen zu befreien.

Wie wichtig es ist, den Text bis in die kleinsten Feinheiten von Interpunktion und Orthographie wiederherzustellen, zeigte schon das Beispiel Goethes. In ähnlicher Weise trifft dies für viele andere Dichter bis in unsere Zeit hinein zu. Die Vereinheitlichung der Zeichensetzung und Rechtschreibung ist eine sehr späte Entwicklungsstufe und läßt sich nicht auf die frühere Dichtung über-

---

[91]) L. Blumenthal, Die Tasso-Handschriften, Goethe-Jb., 12, 1950, 89ff.
[92]) Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 1, V.
[93]) J. Gotthelf, München, 1954, 213ff.
[94]) 1949ff., 20 Bde.; vgl. zur Frage der Textkorrektur auch: E. Staiger, Entstellte Zitate, Trivium, 3, 1945, 1ff.

tragen. Gerade der freie Gebrauch ist für sie bezeichnend und muß aufmerksam untersucht werden. Noch Adelung rechnet die Interpunktion mehr zur Rhetorik als zur Grammatik, und er empfiehlt, sie je nach dem Ausdruckswollen individuell einzusetzen [95]). Die Interpunktion konnte viel stärker als heute in die dichterische Aussage eingreifen. Sie gehörte zur Dichtung wie Tempi- und Modi-Bezeichnungen zur Musik. Für die Dichtungsgeschichte ist sie also mindestens ebenso interessant wie für die Sprachgeschichte. Durch Normalisierungen geht sehr viel vom Ausdruckswollen und Bedeutungsgehalt verloren. Wentzlaff-Eggebert weist darauf hin, daß bei der Dichtung des 16. und 17. Jahrhunderts rhetorische Figuren vielfach nicht zu erkennen sind, wenn die Zeichensetzung modernisiert wird [96]).

3.

Eine der größten Wandlungen der Editionstechnik hat sich auf dem Gebiet des kritischen Apparates vollzogen. Die Form, die ihm Lachmann gegeben hatte, war an den Ausgaben antiker und mittelalterlicher Autoren entwickelt worden: der Apparat sollte die Richtigkeit des vorangehenden Textes beweisen und Sammelbecken der verworfenen Varianten sein. Er war Beleg des Textes, sein Anhang, ohne selbständige Funktion. Der Positivismus ging auf diesem Wege weiter und entwertete den Apparat um einen neuen Grad. Während Lachmann die wichtigen Varianten noch hervorgehoben hatte, werden jetzt alle Abweichungen, gleich welcher Art, vom fertigen Entwurf bis zum einflußlosesten Druckfehler, gleichmäßig behandelt und in einem atomisierten Nebeneinander aufgereiht. Es kommt zu den gefürchteten Lesartenhalden, aus denen jeder Geist des Zusammenhangs gewichen ist und in denen das »Prinzip der vervollständigten Nebensachen« herrscht [97]). Die Apparate dieser Zeit sind die sichtbarsten Zeugnisse des Historismus, jeder Wertung entzogene akzentlose, nivellierte Häufungen, dem Ausdruck »Lesarten« entsprechende rein numerische Ansammlungen. Hier werden den Dichtern Mausoleen errichtet, in denen ihr Sterbliches, nicht ihr Unsterbliches beigesetzt wird.

Es dauerte ungewöhnlich lange, ehe sich die Erkenntnis Bahn zu brechen begann, daß sich die Quellenlage für einen älteren Autor grundsätzlich von der eines modernen zu unterscheiden pflegt. Von jenem haben wir, vom Werk her gesehen, spätere Abschriften und spätere Drucke, von diesem jedoch frühere Handschriften und gleichzeitige Drucke. Daher sind die Wege der Textherstellung verschieden. Beim antiken und mittelalterlichen Dichter wird von der Überlieferung des Textes rückwärts Schritt für Schritt auf das Original geschlossen, beim modernen Autor schreitet man umgekehrt vorwärts vom ersten Keim über die Vorarbeiten bis zur endgültigen Gestalt. Im einen Fall handelt es sich um das Schicksal des Textes, im anderen um das Werden. Dementsprechend hat der Apparat eine unterschiedliche Aufgabe. Beim älteren Dichter soll er den Weg nach rückwärts rechtfertigen, beim neueren den Weg nach vorwärts veranschaulichen [98]).

Bernhard Seuffert war der erste, der die besondere Funktion des modernen Apparates erkannte und aussprach. 1905 schrieb er in seinen Prolegomena zu einer

---

[95]) Vgl. L. Blumenthal, a.a.O., 110f.

[96]) Andreas Gryphius, Lateinische und deutsche Jugenddichtungen, ed. Wentzlaff-Eggebert, Bibl. d. Lit. Vereins, 287, Leipzig, 1938, XXVIII.

[97]) Paul Rilla, Vorbemerkung zu den Gesammelten Werken von Lessing, Berlin, 1954, Bd. 1, 19.

[98]) Vgl. J. Petersen, Die Wissenschaft von der Dichtung, a.a.O., 86ff.; M. Wehrli, Allgemeine Literaturwissenschaft, a.a.O., 36f.; W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, a.a.O., 32.

Wieland-Ausgabe: »Man muß sich immer bewußt sein, daß es sich bei einem derartigen Apparat um mehr handelt als um die Mitteilung der Lesarten verschiedener Handschriften und Drucke zur Gewinnung des echten oder reinsten Textes.« Er berief sich auf Goethe, der angesichts der verschiedenen Fassungen von Wielands Werken erklärt hatte, »daß ein verständiger, fleißiger Literator . . . allein aus den stufenweisen Korrekturen dieses unermüdlich zum Besseren arbeitenden Schriftstellers die ganze Lehre des Geschmacks würde entwickeln können«. Dieses – erkannte Seuffert – sei das »Hauptziel des Apparates«. Er solle nicht nur Lesarten zur Textgewinnung enthalten, sondern »Darstellung der Fort- und Umbildung des Textes« sein. Daher müßten zusammenhängende Änderungen auch zusammenhängend abgedruckt werden [99]). Seufferts Anregungen wurden zunächst wenig beachtet und auch später nur ansatzweise realisiert. Es wurden technische Verbesserungen eingeführt, so von Backmann in der Grillparzer-Ausgabe [100]). Jonas Fränkel kam dem Geist der Anregungen durch seinen aufgelockerten Apparat zur Keller-Ausgabe schon näher [101]). Aber der eigentliche Durchbruch gelang erst Beißner. Der Apparat der Hölderlin-Ausgabe ist der erste gelungene Versuch, das Werden der Dichtung Stufe um Stufe fortschreitend aufzuhellen, den Linien der Entstehung anschaulich zu folgen. Dies ist bei aller berechtigten Einzelkritik festzuhalten [102]). Beißner gelingt es, das Nebeneinander der Lesarten in ein Übereinander der Schichten aufzuheben. Der Apparat erhält eine eigene ästhetische Funktion und ist nicht mehr bloßer Appendix des Textes. Gegenüber dem tötenden Einerlei der früheren Apparate erreicht Beißner ein Höchstmaß an Lebendigkeit: das Gedicht erschließt sich im Verfolgen der Schichten dem Auge. Die zusammengehörigen Textvorstufen werden nicht mehr aufgelöst, sondern im Gegenteil auseinandergefaltet, »sprechend« gemacht. Nur so werden sie für die Erkenntnis der fertigen Gestalt, für die Geschmacks-Lehre dienstbar. Nach einem Umweg von hundert Jahren hat der Apparat eines neueren Autors jetzt die ihm einzig zukommende Form gefunden. Hans Werner Seiffert hat recht, wenn er bemerkt, daß damit die Textkritik der Lachmann-Zeit überwunden erscheint [103]).

Die moderne Editionstechnik hat sich weit von ihren Anfängen entfernt. Sie hat auf verschiedenen Gebieten für objektiv gehaltene Regeln durchbrochen und neue Lösungswege eingeschlagen. Ist sie damit subjektiver geworden? Kann der Herausgeber heute nach Gutdünken und Willkür verfahren? Auf den ersten Blick könnte es so scheinen, da an die Stelle feststehender Gesetze die Entscheidung des Editors im einzelnen Fall getreten ist. Aber liegt in dem unhistorischen Verfahren der älteren Editionslehre gegenüber der Dichter-Individualität nicht größere Willkür, als der freiesten Entscheidung heute unterlaufen könnte? Wird die Eigentümlichkeit eines Autors durch ein allgemeines Schema nicht von vorneherein verfehlt [104])? Man wird also im Gegenteil sagen können, daß die Lösung von falschen Dogmen erst den Weg zu einer sachgemäßeren Behandlung des einzelnen Dichters freigemacht hat. Die ältere Editionslehre hatte durch unzutref-

---

[99]) Prolegomena, a.a.O., 1905, 2, Seite 57ff.

[100]) R. Backmann, Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer deutscher Dichter, Euphorion, 25, 1924, 629ff.

[101]) Vgl. z. B. Bd. II, 2 (1938).

[102]) Vgl. von der Unzahl der Rezensionen nur: H. Pyritz, DVjs. 21, 1943, 88ff.; ders., Hölderlin-Jb., 1953, 80ff.; R. Paoli, La grande edizione delle opere di Hölderlin, Letterature Moderne, 6, 1956, 97ff.; E. Lachmann, Wort und Wahrheit, 7, 1952, 379ff.; B. Allemann, ZfdA, 87, 1956, 75ff.

[103]) Artikel Edition, a.a.O., 320.

[104]) F. Strich, a.a.O., 124.

fende Voraussetzungen den Blick verstellt. Hier war anzusetzen, um die Grundfragen neu zu klären. In der anscheinend subjektivierenden Position liegt die Möglichkeit zu objektiveren Bestimmungen.

Aber man muß sich klarmachen, daß damit der letzte Schritt nicht getan ist und nicht getan werden kann. Den besonderen Bedingungen eines Autors kann man näherkommen, verbessern lassen sich die rein faktischen Grundlagen. Aber ein dichterischer Text ist seiner Natur nach ein ästhetisches Phänomen und unterliegt auch in seiner Wiedergabe den spezifischen Bedingungen des ästhetischen Bewußtseins. Veränderungen in der Beurteilung einer Epoche, Wandlungen im Bilde eines Dichters wirken sich bis in die letzten Verästelungen des Textes hin aus, weil sie die Ansicht von der besten Gliederung, der besten Fassung, der besten Variante mitverändern. Die unwillkürliche Subjektivität des Herausgebers, die Schwankungen der ästhetischen Vorstellungen lassen sich aus dem Ergebnis nicht elliminieren. Edition ist Interpretation. Der Bereich, den man für den unwandelbarsten hielt, steht auch im geschichtlichen Fluß. Editionen, die für die Ewigkeit gemacht schienen, sind nach einer gewissen Zeit »veraltet« und müssen durch neue ersetzt werden, wie es die Goethe-, Schiller- und Hölderlin-Philologie zeigt. An den Ausgaben antiker Autoren arbeitet man seit vielen hundert Jahren. Es wird den neueren nicht besser ergehen. Jede Epoche muß sich ihr Material neu bereitstellen. Es kann nur darauf ankommen, durch die Güte der Interpretation dem geschichtlichen Wechsel einen möglichst langen Zeitraum abzugewinnen. An editorischen Aufgaben wird es auch in Zukunft nicht fehlen.

4.

Fragt man sich, von diesen allgemeinen Veränderungen abgesehen, nach den vordringlichsten Editionsaufgaben im Bereich der neueren Literatur, so ist u. a. auf folgende Dichter hinzuweisen[105]). Für die Zeit bis zum Barock einschließlich ist am nötigsten eine Opitz-Ausgabe. Sie ist mehrfach gefordert, aber bisher nicht verwirklicht worden[106]). Daneben wären wünschenswert: Fischart (eine Gesamtausgabe wurde zwischen den Weltkriegen angekündigt), eine zusammenhängende Gryphius-Edition, Hofmannswaldau, Herzog Anton Ulrich von Braunschweig. Neudrucke müßten besonders für die ältere Zeit intensiviert werden. Für das 18. Jahrhundert fehlt vor allem eine Gesamtausgabe von Klopstock. Er ist der einzige Vorklassiker, der bisher nicht bedacht wurde. Der Ansatz von Kindermann (1942) wurde nicht weitergeführt, könnte aber gerade jetzt durch die Neufunde wieder aufgenommen werden[107]). Neben Klopstock kommen in Frage: Gellert, eine Fortsetzung der Gottsched-Ausgabe, Voß, F. H. Jacobi, eine größere Auswahl von Bodmer und Breitinger, Winckelmanns Schriften. Die Berliner Akademie denkt an Gesamtausgaben von Klinger und Forster (wobei wohl politische Motive mitspielen)[108]). Von den Klassikern ist nur Kleist nicht repräsentativ vertreten. Bei der Ausgabe von Erich Schmidt und Minde-Pouet fehlt der 8. Band, der den Apparat enthalten sollte. Auch sonst ist die Ausgabe zu korri-

---

[105]) Vgl. zu Folgendem den Forschungsbericht von R. Alewyn in: Aufgaben deutscher Forschung, ed. L. Brandt, Köln/Opladen, 1956, 181ff.

[106]) Vgl. u. a. Witkowski, M. Opitz, Teutsche Poemata, Halle, 1902, Neudrucke Nr. 189 bis 192, XXV.

[107]) Vgl. Pyritz, Hölderlin-Jb., 1953, 104; K. A. Schleiden, Deutschunterricht, 1956, 23 f.

[108]) Vgl. Anmerkung 35.

gieren und zu erweitern[109]). Bei den Romantikern ist die Editionslage sehr unbefriedigend. Die drei angefangenen Ausgaben müssen, wenn das innerlich möglich ist, abgeschlossen werden. Friedrich Schlegel ist ohne Gesamtausgabe, die nach den Neufunden von besonderem Interesse wäre. Für A. W. Schlegel fordert Körner Neudrucke der wichtigsten Schriften[110]). Von Z. Werner hat es nie eine Gesamtausgabe gegeben. Unter den Biedermeierdichtern steht Mörike auf der »Dringlichkeitsstufe« von Opitz und Klopstock. Auch hier sind verschiedene Ansätze bisher nicht zum Ziele gekommen. Von Tieck gibt es seit einem Jahrhundert nur dürftige Auswahlen. Für das spätere 19. Jahrhundert wäre vor allem eine kritische Fontane-Ausgabe zu wünschen. Sie steht auf der Vormerk-Liste der Berliner Akademie.

Bei den bedeutenden Dichtern unseres Jahrhunderts sind kritische Ausgaben wegen der Schwierigkeit der Materialbeschaffung und der geringen zeitlichen Distanz noch nicht sofort zu erwarten[110a]). Man sollte hier aber schon versuchen, Handschriften zu sammeln und vor Zerstreuung zu schützen. W. Flach empfiehlt, Dilthey folgend, die Einrichtung von Literaturarchiven, die die Nachlässe zentral erfassen[111]). Dies ist im Interesse guter Betreuung und vergleichender Ausnutzung sehr wünschenswert. Doch wird man die lokale Initiative nicht immer ausschalten können. An kritische Ausgaben ist zunächst besonders bei den Dichtern zu denken, bei denen sie den Übergang vom Stadium der unkritischen Verehrung in das der wissenschaftlichen Untersuchung erleichtern könnten: George, Rilke usw. Eine kritische Kafka-Ausgabe läßt nach den Einsprüchen Beißners[112]) und Uytersprots[113]) manche Überraschungen erhoffen. Ungenügend ediert ist auch Trakl[114]).

An zusammenfassenden Brief-Ausgaben fehlt es für den gesamten Zeitraum der neueren Literatur. Hier ist noch ein großer Bereich absoluten Neulandes zu erschließen. Bei den wenigsten Dichtern ist der Briefbestand erfaßt, das meist auf unzählige Teilveröffentlichungen, Nachlässe und Bibliotheken verstreute Material vereinigt[115]). Selbst bei Goethe würden die nach der Weimarer Ausgabe noch gefundenen Briefe einige Ergänzungsbände füllen, von den amtlichen Schriftwechseln abgesehen[116]). Bei den laufenden großen Editionen werden jetzt die Briefabteilungen besonders gefördert: Berends Briefausgabe steht bis auf den verlorengegangenen fünften Band vor dem Abschluß, bei der Hölderlin-Ausgabe fehlt noch der Apparatband, der Hamann- und Schiller-Briefwechsel sind im Erscheinen, Wieland in Vorbereitung[117]). Eine Herder-Briefausgabe fehlt leider

---

[109]) B. v. Wiese, Wirkendes Wort, 3, 1952/53, 313; Pyritz, vgl. Anmerkung 107; Samuel, Euphorion, 49, 1955, 246f.

[110]) Bibliographie, a.a.O., 311.

[110a]) Gesamtausgaben »halbkritischer« Natur wie Nadlers Weinheber-Edition und Steiners Hofmannsthal-Ausgabe bleiben hier außer Betracht.

[111]) Literaturarchive, Archivmitteilungen, Berlin, 5, 1955, 4ff.

[112]) Der Erzähler Franz Kafka, Stuttgart, 1952, 44ff.

[113]) Zur Struktur von Kafkas Der Prozeß, Langues Vivantes, 1953, Nr. 42, Brüssel; ders., Zur Struktur von Kafkas Romanen, Revue des langues vivantes, 20, 1954, H. 5; vgl. dazu: H. S. Reiß, Franz Kafka, Heidelberg, 1956, 2. Aufl., 207ff.

[114]) W.-E. Peuckert, ZfdPh, 72, 1953, 197f.

[115]) Für die Handschriften vgl. als vorläufige Orientierung: W. Frels, Deutsche Dichterhandschriften von 1400–1900, 1934.

[116]) H. Pyritz, Goethe-Bibliographie, Heidelberg, 1955ff., 80ff.

[117]) H. W. Seiffert, Ergänzungen und Berichtigungen zu den Prolegomena VIII und IX zu einer Wieland-Ausgabe, Abh. d. Dt. Akad. d. Wiss., Berlin, 1953, 2; dazu F. Sengle, Euphorion, 50, 1956, 357; vgl. als wichtige Briefpublikation auch die Ausgabe der Winckelmann-Briefe von Rehm, Berlin, 1952ff.

noch. Sie wurde 1939 von H. Schauer und H. Blumenthal vorbereitet. Bei den vorher genannten Editions-Desideraten ist in den meisten Fällen auch an eine kritische Briefausgabe gedacht, besonders bei Klopstock, Gellert, Gottsched, den Schlegels, Brentano, Tieck und den bedeutenden »talents epistolaires« der jüngeren Vergangenheit: Fontane[118]), Hofmannsthal, Rilke, Th. Mann. Auch bei Schriftstellern, deren geringere Bedeutung eine kritische Gesamtausgabe vorläufig nicht vertreten läßt, wie etwa Arnim, Immermann u. a., sind zusammenfassende Brief-Editionen nötig. Soweit es technisch und finanziell möglich ist, sollte man bei modernen Briefausgaben auch die Antwortbriefe und die zur Interpretation notwendigen Materialien einbeziehen, um ein Gesamtbild zu erhalten. Dies war ganz oder teilweise schon bei den kritischen Ausgaben von Kant[119]), Leibniz[120]) und Keller der Fall und wird jetzt bei den Ausgaben von Hamann, Wieland, und Schiller wieder verstärkt angestrebt.

---

[118]) Vgl. Th. Mann, Nachlese. Prosa 1951–1955, Berlin/Frankfurt, 1956, 174ff.: Noch einmal der alte Fontane.

[119]) Berlin, 1902ff., vgl. das Vorwort von W. Dilthey, Bd. I, 1.

[120]) Darmstadt, 1923ff.

Zur politischen Geschichte des 19. Jahrhunderts

von Fritz Wagner (Marburg/Lahn)

I.

Der Bericht über die historisch-politische Literatur zum 19. Jahrhundert, der einige Neuerscheinungen der letzten Jahre herausgreift, kann mit dem Gefühl der Dankbarkeit begonnen werden, das jeden Leser von Franz Schnabels großem Werk bewegt. Seine vier Bände der 'Deutschen Geschichte im neunzehnten Jahrhundert' [1]) gehören zu den unentbehrlichen guten Hausgeistern, die man immer wieder zitiert und als unerschöpflich befindet. Der erste Band entfaltet die Grundlagen der modernen Welt und der deutschen Geschichte, und man bewundert alsbald die Kunst des Verfassers, universalhistorische Horizonte mit einer einzigartigen Detailkenntnis zu verbinden; in vielen Fällen führt der Anmerkungsapparat unmittelbar zu den Quellen zurück. Die Begegnungen von Macht und Geist, Gesellschaft und Individuum, Mensch und Maschine, Nationalität und Humanität, Gott und Welt bestimmen die Gesamtanlage. Die Breite der Thematik umgreift Politik und Wirtschaft, Sozialstruktur, Rechtswesen und Verwaltung, Militär und Diplomatie, Wissenschaften, Erziehung, künstlerische Äußerungen, Technik; der vierte Band ist den beiden religiösen Konfessionen gewidmet. Damit kommt zum Ausdruck, daß den Kräften des Geistes in besonders eindringlicher Weise nachgespürt wird, und die Gesinnungen vorgeführt werden, denen die Taten folgen. Bei aller wissenschaftlichen Objektivierung des tausendfältig Gegenständlichen hält der Verfasser einen christlichen Standpunkt, von katholischer Prägung und humanistischer Weite, ein, der seinem Werk nicht minder Konturen verleiht, als dies einst bei Treitschkes nationalpolitisch bestimmter Deutschen Geschichte desselben Zeitraums der Fall war. Man sieht sich daher in echte Auseinandersetzung gestellt, und der Verfasser, der nicht umsonst beim Schul- und Erziehungswesen immer wieder verweilt, offenbart sich als Pädagoge von Geblüt. So führt er den Leser bis an die Schwelle der 48er Revolution und der Bismarckzeit. Möchte es ihm vergönnt sein, schließlich in die Schicksalsjahre des Zweiten Reiches hineinzuleuchten und mit den folgenden Bänden sein gewichtiges Wort zu einer der erregendsten Diskussionen um die Deutung der deutschen Geschichte beizusteuern!

Wie sehr die Sozial- und Bildungsgeschichte des deutschen Volkes im frühen 19. Jahrhundert den Verfasser bewegt, bezeugt auch die Akademierede, die er 1956

[1]) Schnabel, Franz: Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert. 4 Bde. Bd 1: Die Grundlagen. 4. Aufl.; Bd 2: Monarchie und Volkssouveränität. 2. Aufl.; Bd 3: Erfahrungswissenschaften und Technik. 3. Aufl.; Bd 4: Die religiösen Kräfte. 3. Aufl. Freiburg: Herder 1948, 1949, 1954, 1955. (XI, 628; VI, 414; IX, 500; XII, 617 S. 8°) Leinen DM 25.–, DM 18.–, DM 20.–, DM28.–.

unter dem Titel 'Das humanistische Bildungsgut im Wandel von Staat und Gesellschaft' [2]), veröffentlicht hat. Der Humanismus erscheint hier in seinen Wirkungen und in seinen Grenzen als eine Grundkraft abendländischen Geistes, freilich auch stets bedroht, in Barock und Aufklärung zurückgedrängt, danach als Neuhumanismus von weltweiter Bedeutung, im 20. Jahrhundert fast preisgegeben und vielleicht im Begriff, überall von kollektivistischen Tendenzen abgelöst zu werden. In Schnabels Darstellung ersteht noch einmal der humanistische Mensch des zuchtvollen Maßes, der mit dem rousseauschen Menschenbild nichts zu tun hat, und die humanistische Erziehung in Gymnasium und Universität. Auch wenn sich der liebevoll deutende, gegenüber den literarisch-unpolitischen Einseitigkeiten keineswegs blinde Verfasser in die Programmatik versenkt, wenn er die Werte begrifflichen Denkens und innerer Anschauung von dem Stoffhunger einer »realistischen« Bildung abhebt, spürt man den Aufruf, von der hohen Persönlichkeitskultur noch das Mögliche zu retten. Die geschichtliche Begegnung von Neuhumanismus, bürgerlicher Gesellschaft und konstitutioneller Monarchie als Hüterin des liberalen Rechtsstaates wird hervorgehoben und doch die überzeitliche Bedeutung der humanistischen Auffassung von der Antike gepriesen. Die Tragödie des deutschen Neuhumanismus beginnt mit dem einschneidenden Todesjahr 1831/32 und schleppt sich, am Ruf nach Schul- und Hochschulreform nicht zu überhören, bis in unsere Zeit. Unter den neuesten Akten grundsätzlicher Besinnung ragt die Verfassung der Universität Bern von 1954 hervor.

Man kann zu den Arbeiten, in denen das spannungsgeladene 19. Jahrhundert als Epoche begriffen wird, durchaus das Moltke-Buch des allzufrüh dahingegangenen Rudolf Stadelmann rechnen [3]). In der Einzelfigur wird der Zeitcharakter umschrieben, denn sie zeigt die Züge des neuhumanistischen Bildungsbürgers und zugleich des militärischen Spezialisten, des Romantikers und des Rationalisten, des Strategen und des Politikers. Ein neuer Genietyp, der des namenlosen Fachmenschen, hat sich hier verwirklicht; statt einseitiger Dämonie weist er größte Vielseitigkeit der Veranlagung auf; er steht in der Distanz einer absoluten Sachlichkeit zu sich selbst und kann insofern als anonym angesprochen werden. Mit großer geistiger Kraft schält der Verfasser hinter dem Erscheinungsbild Moltke die ideellen Strukturen des von ihm so genannten »Neupreußentums« heraus und läßt sie in der Staatsgesinnung des aufgeklärten Monarchisten, in den elastischen außenpolitischen Konzeptionen, in dem lebenslangen Ringen um das Wesen des Krieges sichtbar werden. Autorität und soziale Verantwortung, Traditionsgebundenheit und moderne technische Perfektion begegnen sich bei diesem Generalstäbler, der neigungsmäßig ein Gelehrter geworden wäre; der Politiker hat gelegentlich geradezu liberale und föderalistische Seiten und steht der dynastischen Gesinnung fern; das eigentlich Zeitgemäße an ihm ist die nationale Überzeugung, die Österreich miteinschließt, und die bürgerliche Prägung. Die brillanten Thesen des Verfassers zerstören eine besonders in Frankreich verbreitete Legende vom unerbittlichen Vernichtungsstrategen, sie schematisieren vielleicht gelegentlich zu stark (so wird die religiöse Welt Moltkes in einer Anmerkung abgetan), aber sie verdeutlichen die geistige Gestalt in einer Weise, daß sie neben und gegenüber Bismarck ihre eigene grundsätzliche Bedeutung erhält.

Hatte die große Darstellung Schnabels die Mitte des Jahrhunderts noch nicht

---

[2]) Schnabel, Franz: Das humanistische Bildungsgut im Wandel von Staat und Gesellschaft. Festrede. München: C. H. Beck 1956. (91 S. 8°) DM 6.–.

[3]) Stadelmann, Rudolf: Moltke und der Staat. Krefeld: Scherpe-Verlag 1950. (XV, 566 S., 14 Taf. 8°) Karton. DM 9.20; Leinen DM 12.–.

überschritten, so setzt die 'Geschichte unserer Zeit' von Emil Franzel[4]) mit 1870 ein und gibt eine Dreigliederung der Perioden: bis 1898, bis 1917, der tiefsten Zäsur, und bis 1950. Ähnlich dem Schnabelschen Werk will der Verfasser die gesamte Fülle des Geschehens erfassen, beschränkt sich jedoch nicht auf die deutsche Geschichte; schon aus dem Inhaltsverzeichnis wird eine Bevorzugung der geistigen Welt deutlich. Sie führt für den hier zur Besprechung stehenden Zeitraum des 19. Jahrhunderts so weit, daß Bismarcks Werk kaum gestreift wird, dagegen vom Marxismus und Kulturkampf ausführlicher die Rede ist. Mit der kaleidoskopartigen Gliederung des Buches in Kleinabschnitte ist der Verzicht auf eine durchgängige Darstellung der politischen Geschichte verbunden. Weithin läßt sich der Verfasser von der Stoffülle überwältigen und sucht ihr durch allzu gewaltsame Vereinfachungen gerecht zu werden. Er eilt in seinem ersten Teil den großen Katastrophen des 20. Jahrhunderts in dem Bemühen um eine geistige und sittliche Orientierung in den Wirren der heutigen Nachkriegszeit zu; er findet den inneren Halt in einer katholisch geprägten Glaubenszuversicht, ohne den Rang der Schnabelschen Darstellung, etwa in der Würdigung der protestantischen Strömungen, auch nur entfernt zu erreichen.

Eine ausgesprochen politische Geschichte des europäischen 19. Jahrhunderts mit wissenschaftlicher Zuverlässigkeit bietet dagegen Wilhelm Mommsen[5]). Der Gesamtbereich der europäischen Staatenwelt, mit Ausblicken auf die USA und die kolonialen Krisenherde, wird in den politischen, militärischen und wirtschaftlichen Vorgängen seit 1789 bis zum Ersten Weltkrieg beleuchtet; daran schließt sich eine subjektiver geformte Skizze der Jahre bis 1945. Um dem schematischen Handbuchcharakter zu entgehen, hat der Verfasser einzelnen Perioden wie der preußischen Reformzeit und einzelnen Persönlichkeiten wie Stein und Bismarck besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Der Gegensatz zu Schnabels Werk wird durch den Primat des Politischen deutlich, wobei auch die sozialen Umschichtungen nicht zu kurz kommen. Frankreich hätte gerade für eine derartige Fragestellung den Modellfall durch das ganze Jahrhundert hindurch abgeben können, statt dessen hat Mommsen das deutsche Bürgertum in den Mittelpunkt gestellt und die Einheitlichkeit der Gesamtkonzeption dadurch nicht unerheblich belastet. Als Teil der im Bruckmann-Verlag erscheinenden, inzwischen fast vollständigen vielbändigen »Weltgeschichte in Einzeldarstellungen« weist das Buch keinen wissenschaftlichen Apparat auf.

Ist das Mommsensche Buch durch die speziellen Forschungsinteressen bestimmt, die seinen Verfasser als Kenner der deutschen nationalbürgerlichen Geschichte ausweisen, so greift Ludwig Dehio in einer inzwischen berühmt gewordenen Untersuchung die Rankesche Formel vom Machtcharakter der modernen Staatenwelt auf. Es wird sozusagen der äußerste Gegenpol der Schnabelschen Darstellungsweise bezogen: in den Hegemonialkämpfen ereignen sich die eigentlichen weltgeschichtlichen Entscheidungen[6]). Das Auf und Ab der Großen Mächte zieht in brillanten Formulierungen vorüber bis zu dem fragwürdigen Gelingen der Bismarckschen Lösung in einem Deutschland, das als »formlos von Natur« angesprochen wird. Das Ende des großen Spiels seit den Tagen Karls V.

[4]) Franzel, Emil: 1870–1950. Geschichte unserer Zeit. München: R. Oldenbourg 1951. (496 S. gr. 8°) Halbleinen DM 12.50.

[5]) Mommsen, Wilhelm: Geschichte des Abendlandes von der französischen Revolution bis zur Gegenwart. 1789–1945. München: F. Bruckmann 1951. (628 S. 8°) Leinen DM 21.–

[6]) Dehio, Ludwig: Gleichgewicht oder Hegemonie. Betrachtungen über ein Grundproblem der neueren Staatengeschichte. Krefeld: Scherpe-Verlag 1948. (247 S. 8°) Halbleinen DM 8.40.

wird damit eingeleitet und der alte Schauplatz weltbestimmender Größe weicht in den Katastrophen des 20. Jahrhunderts unwiderruflich dem Aufkommen der beiden außereuropäischen Riesen. Wird eine globale Ordnung gelingen? Dehio, der die hohe geistige Leistung der europäischen Staatengemeinschaft in ihrem Schicksalsgang begleitet hat, stellt an das Eingangstor zu einer dunklen Zukunft den Aufruf zu vertiefter politischer Besinnung dank den gewonnenen und durchlittenen Einsichten. Die alten Formen politischen Zusammenlebens sind zu Ende gegangen und zu Ende gedacht worden.

Aus dem schon etwas älteren zur Besprechung vorliegenden Schrifttum nenne ich nur kurz die 1944 in 2. umgearbeiteter Auflage erschienene Lebensbeschreibung aus der Feder von Johannes Hönig über Ferdinand Gregorovius[7]): ein liebevoll allem Biographischen nachspürendes, aber nicht eigentlich kritisches Werk. Ich wende mich der Darstellung zu, die Fritz Valjavec dem Josephinismus gewidmet hat[8]). Es handelt sich um die zweite, umgearbeitete Auflage eines Werkes, das die erste zusammenfassende Charakterisierung einer Geistesbewegung gibt, der bisher nur Spezialstudien gegolten hatten. Auch hier steht dem Umfang nach die kirchenpolitische Auseinandersetzung im Mittelpunkt, doch greift der Verfasser weit darüber hinaus und führt die der theistischen Frühphase der Aufklärung entspringende Bewegung in ihren vielfachen nationalen, religiösen und sozialen Differenzierungen vor. Auch die Gegenströmungen werden beachtet, und so ergeben sich Einblicke in die allgemeine Situation, die für Österreich beispielsweise dadurch gekennzeichnet ist, daß dort die Romantik so gut wie gar keine Rolle spielt. Nicht so deutlich faßbar und daher auch kürzer behandelt sind die politischen Anschauungen, die von der Verehrung des bürokratischen Einheitsstaates bis zu den Beziehungen zu Liberalismus und Demokratie reichen. Hier wird der zeitliche Rahmen bis in die 70er Jahre des 19. Jahrhunderts gespannt; die sozialen Umschichtungen kommen durch die Verwendung des Begriffs »Vulgärjosephinismus« zur Geltung, der weit über die Revolution von 1848 hinausreicht. Das Bild, das der Verfasser zeichnet, ist für die einzelnen Phasen auch biographisch ergiebig, insbesondere sind auch die nicht-deutschen Teile der Monarchie (mit Ausnahme der italienischen Besitzungen) berücksichtigt. So ist die manchmal allzu stark stilisierende Aufgliederung des Zeitgeistes, wie sie bei einer derartigen Übersicht naheliegt, aufgelockert und fordert zu eingehenden Untersuchungen auf.

In Valjavecs aus vielerlei Quellenmaterial schöpfendem, auch die Flugschriftenliteratur benutzendem Werk erscheint naturgemäß auch die Figur des Habsburger Prinzen, dem der Grazer Historiker Viktor Theiss eine volkstümlich gehaltene Biographie gewidmet hat[9]). Der umfangreiche schriftliche Nachlaß des steirischen Volkslieblings Erzherzog Johann, der gegen Napoleon gekämpft und sich als Reichsverweser der Paulskirche dem deutschen Bürgertum zur Verfügung gestellt hat, ist 1945 zum größten Teil untergegangen; unersetzlich sind besonders die von 1801 bis 1859 reichenden Tagebücher, die von der historischen Forschung noch nicht voll verwertet worden waren. Der Verfasser hat gerettet, gesammelt und aus früheren eigenen Exzerpten rekonstruiert und so aus einmaligem Material seine warmherzige Lebensschilderung aufgebaut; noch gab es ja keine wis-

[7]) Hönig, Johannes: Ferdinand Gregorovius. Eine Biographie. 2., völlig neu gestaltete Aufl. Stuttgart: Cotta 1944. (XII, 483 S. 5 Taf. 8°).

[8]) Valjavec, Fritz: Der Josephinismus. Zur geistigen Entwicklung Österreichs im 18. u. 19. Jahrhundert. 2., wesentl. erweit. Aufl. München: R. Oldenbourg 1945. (168 S. 8°) DM 8.–.

[9]) Theiß, Viktor: Erzherzog Johann, der steirische Prinz. Ein Lebensbild. Graz: H. Böhlaus Nf. 1950. (175 S., 6 Taf. 8°) Leinen DM 6.80.

senschaftliche Biographie. Ein 50 S. umfassender Anhang bringt teilweise unveröffentlichte Dokumente; der Anmerkungsapparat enthält unentbehrliche Hinweise für weitere Forschung, die sich auch auf die kultur- und wirtschaftspolitischen Leistungen des seinem Bergvolk so eng verbundenen Fürsten erstrecken muß.

In eine Welt, der der Erzherzog ursprünglich angehörte und der er sich entfremdete, führt eine Erstlingsarbeit von Heinz Weilenmann über Carl Ludwig von Haller[10]). Die Aufgabe einer geistesgeschichtlichen Einordnung wird in der Auseinandersetzung mit Aufklärung und Romantik, Idealismus, Berner Tradition und politischen Zeitereignissen gesucht. Der Verfasser schreibt Haller eine selbständige Position zwischen verabsolutierender und entwicklungsgeschichtlicher Denkweise zu, zwischen kirchlicher Autorität und Fortschrittsglauben, zwischen korporativer Bindung und Individualismus; er rückt ihn am nächsten an Bonald und De Maistre heran. Tatsächlich kommen die Eigentümlichkeiten Hallers deutlich heraus, doch arbeitet der Verfasser für die Frage der Einordnung mit zu verallgemeinernden und schematischen Begriffen wie »Aufklärung«, »Romantik«, »Idealismus«, »Reaktion«, »Traditionalismus«, als daß er über einen Versuch, wie er seine Arbeit selbst bezeichnet, hinausgelangen könnte. Zu wenig beachtet bleibt auch die zeitgenössische und spätere Beurteilung der Hallerschen Staatslehre, aus der wesentliche Kriterien gewonnen werden könnten.

Ähnliche, wenn auch nicht so starke Bedenken stellen sich auch gegenüber dem Vortrag von H. G. Schenk über die europäische Romantik ein[11]). Darf man die verschiedenen landschaftlichen und nationalen Ausprägungen der europäischen Romantik nur auf den allgemeinen Nenner des Protestes gegen alles Revolutionäre, sei es der Politik, sei es der Wandlung zur Industriegesellschaft, bringen?

Wir kehren zunächst nochmals zu biographischen Darstellungen zurück. Wilma Höcker legt über Christian C. J. Freiherrn von Bunsen, den preußischen Diplomaten in Rom und London, dessen Briefwechsel mit Friedrich Wilhelm IV. schon von Ranke herangezogen worden war, eine Monographie vor[12]). Der größere Teil ihrer Arbeit besteht aus einer biographischen Skizzenfolge, die aber durch das beständige Bemühen, die schillernde geistige Struktur des hochbegabten Mannes kritisch zu beleuchten, zu keiner eigentlichen Lebensgeschichte wird. Andererseits ist auch die politische und wissenschaftliche Welt Niebuhrs, den er als Meister verehrt, und die theologische Situation der Zeit, die er mit eigenen ans Sektiererische grenzenden Versuchen bereichert, nicht ausreichend dargelegt, um eine sichere Orientierung zu ermöglichen. Der Untertitel gilt erst für das letzte Drittel der Studie. Allerdings verliert sich die Begegnung zwischen deutschem und englischem Geistesleben in den privaten Beziehungen, die Bunsen knüpft, und es zeigt sich, daß für eine derart komplexe Frage das herangezogene Material zu schmal ist.

Die Reihe der Westfälischen Briefwechsel und Denkwürdigkeiten erfährt eine wertvolle Bereicherung durch den Johann Hermann Hüffer gewidmeten Band[13]).

[10]) Weilenmann, Heinz: Untersuchungen zur Staatstheorie Carl Ludwig von Hallers. Versuch e. geistesgeschichtl. Einordnung. (Berner Untersuchungen zur Allgem. Geschichte. H. 18.) Aarau: H. R. Sauerländer & Co. 1955. (146 S. 8°) sfr. 8.85.

[11]) Schenk, Hans Georg: Die Kulturkritik der europäischen Romantik. (Institut für europäische Geschichte Mainz. Vorträge Nr 14.) Wiesbaden: Fr. Steiner 1956. (31 S. kl. 8°) Karton. DM 1.80.

[12]) Höcker, Wilma: Der Gesandte Bunsen als Vermittler zwischen Deutschland u. England. (Göttinger Bausteine zur Geschichtswissenschaft. H. 1) Göttingen: Musterschmidt 1951. (VII, 155 S 8°) Karton. DM 6.80.

[13]) Hüffer, Johann Hermann: Lebenserinnerungen, Briefe und Aktenstücke. Unter Mitwirkung v. Ernst Hövel bearb. u. hrsg. v. Wilhelm Steffens, mit 3 Taf. u. 2 Faks. (Westfäl.

Er enthält die 1854 zuerst veröffentlichten Lebenserinnerungen, eine große Anzahl von Briefen, unter denen der größtenteils schon in der Botzenhartschen Stein-Edition abgedruckte Briefwechsel mit dem Freiherrn vom Stein hervorragt, schließlich eine Anzahl von politischen Denkschriften. Vorausgeschickt ist eine biographische Skizze aus der Feder des Herausgebers Wilhelm Steffens. Der Inhaber der berühmten Aschendorffschen Verlagshandlung wird als ein eigenwüchsiger katholischer Westfale mit ausgeprägtem politischem Temperament geschildert, während literarische Interessen auffallend zurücktreten. Er tritt als Gegner des preußischen Beamten- und Militärstaates auf, wirkt als Stadtrat und schließlich als Oberbürgermeister von Münster, daneben als Mitglied des westfälischen Provinziallandtages, für parlamentarische Auflockerung der Staatsstruktur. Sein Bürgerstolz macht ihn zum Mann der gemäßigten Mitte, seine hohe praktische Begabung und Verwaltungserfahrung zum Freund des Freiherrn vom Stein. Die Spannung zwischen individueller Freiheit und gesellschaftlicher Ordnung wird durch seinen ausgeprägten christlichen Glauben überwölbt. Umfangreiche Personen- und Sachregister erleichtern die Benützung des Bandes.

Der Reiz der kleinen Schrift Friedrich Stählins über Napoleon im deutschen Urteil [14]) liegt in der Zusammenstellung vieler Zitate, in denen er als Abgott, Feind, Maske, Problem, Komet, Typus erscheint. Die eigene Stellungnahme des Verfassers zu diesen Stimmen ist oft unzulänglich, sein Urteil faßt er schließlich dahin zusammen, Napoleon verkörpere eine »Verbindung heimatlosen Abenteurertums mit nationalem Pathos, einer zunächst weithin segensreichen Innenpolitik mit einer auf die Dauer zerstörerischen Außenpolitik, reinster rationaler Zweckmäßigkeit mit unsinniger Phantastik« (S. 135). Die Frage, worin »Größe« wirklich besteht, bleibt offen, die Analogie, die zu Hitler gezogen wird, ist viel zu vordergründig.

Alexander Scharff bespricht in zwei Vorträgen 'Schicksalsfragen schleswig-holsteinischer Geschichte' [15]). Im ersten erinnert er an die Verbindung des schleswig-holsteinischen Gemeinschaftsbewußtseins mit dem deutschen Nationalgefühl des 19. Jahrhunderts und an die unverlierbaren Werte: »für die Menschheit in seinem Volk leben«, wie es 1815 formuliert worden war. Im zweiten Vortrag entrollt er anläßlich des Gedenktages der Schlacht von Idstedt 1850 die internationale Situation und vermag aus neuen französischen Quellen ein differenzierteres Bild der außerordentlich wendigen Politik Palmerstons zu zeichnen; insbesondere weist er auf den fruchtbaren Gedanken einer nationalpolitischen Teilung Schleswigs hin, der die Behauptung von der Dänenfreundlichkeit Palmerstons einschränkt.

Zu einer auf Grund der Friedrichsruher Ausgabe kommentierten und teilweise gekürzten Volksausgabe der 'Gedanken und Erinnerungen' hat Theodor Heuss eine persönlich gehaltene Einführung geschrieben [16]). Er beginnt mit der dem heutigen Empfinden so ferne gerückten dynastischen Welt und dem so spannungsreichen Royalismus Bismarcks. Das berühmte Kapitel über die Dynastien und

---

Briefwechsel u. Denkwürdigkeiten. Bd. III.) Münster: Aschendorff 1952. (XVII, 505 S. gr. 8°) Karton. DM 19.–; Leinen DM 24.–; Halbleder DM 29.–.

[14]) Stählin, Friedrich: Napoleons Glanz und Fall im deutschen Urteil. Wandlungen des deutschen Napoleonbildes. Braunschweig: G. Westermann 1952. (147 S. 8°) Karton. DM 4.80.

[15]) Scharff, Alexander: Schicksalsfragen schleswig-holsteinischer Geschichte. (Akadem. Schriften. 5.) Neumünster: Wachholtz 1951 (58 S. 8°).

[16]) Bismarck, Otto von: Gedanken und Erinnerungen. Reden u. Briefe. Hrsg. v. Reinhard Jaspert. Mit e. Einf. v. Theodor Heuss. Mit 48 Taf. Berlin: Safari-Verlag 1951. (632 S. 8°) Leinen DM 15.80.

Stämme dient ihm dazu, in den Wandel der Interpretationen der geschichtlichen Leistung einzuführen, den seine eigene Lebenszeit umspannt; er hebt dabei den Vorrang der staatlichen Macht, nach außen und innen, in Bismarcks Denken hervor, das höchst bewußt unter »dem Gesetz des Maßes« gestanden sei. Heuss warnt vor der modischen Überschätzung eines Constantin Frantz. Er zeigt an den Grenzen des Erinnerungswerkes, den Bevorzugungen und Unterlassungen, die Eigenarten Bismarcks selbst auf, an denen die moderne Kritik eines Eyck und Schnabel anknüpft; er verweilt bei der Frage, inwieweit der Kanzler notwendige demokratische und soziale Entwicklungen abgebremst habe. Zum Schluß wird auch die Entstehungsgeschichte der »Gedanken und Erinnerungen« gestreift.

Nur rückblickend wird das 19. Jhdt. gestreift in der kenntnisreichen Studie von Arnold Brecht über die Reichsreformpläne [17]). Der Verfasser war 1928 bis 1930 preußischer Vertreter im Verfassungsausschuß der Länderkonferenz: als Fachmann berichtet er nun über die dort geleistete Pionierarbeit, wie er selbst sie nennt; er bringt im Anhang auch den amtlichen Wortlaut des Reformplanes von 1930. Seine Darstellung klingt aus in der Warnung vor einer Wiederherstellung Preußens.

Mit einem Ausblick in die geschichtsphilosophische Literatur sei dieser Bericht beendet. Der Meineckeschüler Walther Hofer postuliert in seinem neuen Buch [18]) eine »innige Synthese von philosophischer Besinnung, empirischer Geschichtskenntnis und politischem Verantwortungsgefühl« (S. 9). In 6 Aufsätzen weist er sich als Anhänger eines politisch bewußten, alles Totalitäre bekämpfenden Neuidealismus aus, der weltanschaulich in den »ehrlichen Agnostizismus« Meineckes mündet und sich auf diejenigen modernen Kulturkritiker beruft, die mit dem Christentum kaum mehr etwas anzufangen wissen. Wir durchlaufen die Entartung des deutschen Geistes zur Vergötzung von Staat und Nation, weg von der Rankeschen Synthese von Macht und Ethos, und sehen Meinecke als einen der ersten, die dank schärfster Zeitanalyse zur Rückbesinnung ansetzen. Wir erleben auch parallel dazu die Zersetzung des älteren deutschen Idealismus durch die Gegenpositionen des Lamprechtschen Positivismus, des Marxismus und des Kriecksehen Biologismus und gelangen mit Troeltsch, Meinecke und Litt wieder in die Gefilde der Verantwortung in geistiger Freiheit angesichts der sehr bewußt gewordenen Gefahren. So folgen auf die beiden Aufsätze, die Meinecke und Litt in ihren wesentlichen Erkenntnissen vorführen, die beiden Schlußkapitel, in denen das östliche System ausgebreitet wird. Als rettende Geister werden sehr verschiedene Namen wie Alfred Weber, Croce, Toynbee, Ortega und Jaspers beschworen; man fragt sich nur, ob bei einem derartigen Synkretismus der Verfasser selbst immer die notwendige Begegnung von Geschichte und Philosophie vollzieht.

Einen gewichtigeren Beitrag zu der von Hofer angeschnittenen Thematik liefert Alfred Heuss mit seiner eindringlichen Arbeit über 'Theodor Mommsen und das 19. Jahrhundert' [19]). Ähnlich dem Stadelmannschen Moltkebuch wird hier weit über das Biographische hinaus der Frage nachgegangen, inwiefern die einzelne Persönlichkeit ihr Jahrhundert repräsentiere. Als typisch erscheint, daß sich in

[17]) Brecht, Arnold: Föderalismus, Regionalismus und die Teilung Preußens. [Federalism and Regionalism in Germany. The Divion of Prussia. 1945.] Aus d. Amerikan. v. Werner Lohe u. d. Verf. Bonn: F. Dümmler 1949. (311 S. kl. 8°) Halbleinen DM 7.80.

[18]) Hofer, Walther: Geschichte zwischen Philosophie und Politik. Studien zur Problematik des modernen Geschichtsdenkens. Stuttgart: W. Kohlhammer 1956. (185 S. 8°) Leinen DM 13.80.

[19]) Heuss, Alfred: Theodor Mommsen und das 19. Jahrhundert. (Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft. NF Nr 19.) Kiel: Ferd. Hirt 1956. (III, 285 S. gr. 8°) Leinen DM 18.80.

Mommsen der Empirismus, der kritische Verstand, die ungeheure Arbeitsenergie, der ethische Voluntarismus, die organisatorische Kraft seiner Epoche verkörpern; auch die Ablehnung des Metaphysischen, wie sie besonders in der immanenten Dynamik eines historischen Geschichtsbegriffes faßbar wird, gehört hieher. Als Gipfel der wissenschaftlichen Leistung bezeichnet der Vf. das 'Römische Staatsrecht', dessen einzigartige wissenschaftsgeschichtliche Position er herausarbeitet; daneben wendet er sich als Althistoriker besonders liebevoll der »Römischen Geschichte« zu. Gewiß wäre sie ohne ein von der eigenen Gegenwart gewecktes Anschauungsvermögen niemals ein derart gelungener Wurf, aber sie halte sich trotz mancher mehr zufälliger Analogien mit Problemen des 19. Jahrhunderts streng innerhalb der wissenschaftlichen Objektivierung und sei nicht nur als Kunstwerk abzutun. Wieder macht der Vf. die wissenschaftsgeschichtliche Position deutlich: die »Verinnerlichung des Tatsächlichen« und die »Totalität des Begreifens« werden soweit nur irgend möglich vorangetrieben, ohne Rücksicht auf die Distanz zum Gegenstand, wie sie Ranke pflegte. Eine derart gesteigerte Intensität des Erkennens kann zu Irrwegen führen, wie dem Axiom der nationalstaatlichen Erfüllung alles geschichtlichen Lebens, aber dies dürfte der Tatsache nicht Eintrag tun, daß es sich um die größte historiographische Leistung des Jahrhunderts handle. Auch zu Droysens und Treitschkes Geschichtsschreibung werden Vergleiche gezogen, die unbewußten Nachwirkungen Hegelscher Systematik und Dialektik erscheinen in dem Ziel, Strukturgegebenheiten der Geschichte an der Fülle der Einzelphänomene zu erschließen. Dem großen Gestalter wird dann der große Empiriker, der Philologe und Jurist, der Epigraphiker und Numismatiker gegenübergestellt, der Organisator im Dienst der Berliner Akademie, der »das wissenschaftliche Arbeiten am Fließband als Typus und als Generalform durchsetzte«. Es ist die andere Seite eines universalen Gelehrten, jene, auf die der »dilettierende« Jacob Burckhardt mit Grauen blickte. In einem zweiten Teil wird Mommsen als politischer Publizist vorgeführt und in den Rahmen der Zeitereignisse gestellt; er bleibt, bei manchen sprunghaften Entschlüssen im einzelnen, doch unbeirrbar der Achtundvierziger und repräsentiert, ohne je der Schablone zu verfallen, einen ethischen Liberalismus von großer geistiger Spannweite, dem trotz seiner nationalpolitischen Begeisterung die Resonanz versagt blieb. An der bewundernswerten Persönlichkeit wird abschließend nochmals die früh gefügte Selbstsicherheit und Stetigkeit hervorgehoben, die hinter einer so vielseitigen Lebensleistung steht.

II.

Der Zufall der zur Verfügung stehenden Besprechungsexemplare hat diese Auswahl zunächst bestimmt. Es lag nicht in der Absicht, einen geschlossenen Forschungsbericht zu verfassen, der in systematischer Sichtung über ein seit dem Krieg immer mehr anschwellendes Schrifttum orientiert hätte. Die lose Auswahl bot dagegen den Anreiz, Symptomatisches hervorzuheben. Die Nachkriegssituation in der historisch-politischen Forschung ist dadurch gekennzeichnet, daß sich hervorragende Veröffentlichungen von einem dem antiquarischen Interesse oder der faktischen Feststellung verschriebenen Positivismus abheben. Nochmals sei auf Schnabels vierbändiges Werk verwiesen, das zu einem ins Ontologische vorstoßenden Ernst der Befragung auffordert. An biographischen Darstellungen von Schlüsselfiguren wie Moltke und Theodor Mommsen wird eine tiefer schürfende Forschungsmethode, die ohne anthropologische Entscheidungen nicht denkbar wäre, in geradezu pointierter Weise deutlich. Damit verbindet sich eine zuneh-

mende Neigung zu ideengeschichtlichen Untersuchungen, wie sie manche der hier besprochenen Arbeiten aufweisen; großen Widerhall fand Dehios herausfordernde, bis ins Eschatologische weisende Typisierung politischer Leitmotive innerhalb der europäischen Staatengeschichte. Auch die Bismarckforschung, als deren Antipoden Eyck und v. Muralt bezeichnet werden können, sucht hinter den so oft erwogenen politischen Vorgängen die Bereiche grundsätzlicher Stellungnahme auf. Geschichte wird als unmittelbar bedrängende Wirklichkeit erkannt und vielfach auf das »Existentielle« projiziert.

Am eindrucksvollsten läßt sich dies wohl an der Aktualität eines politischen Denkers beobachten, der soeben auch in deutschem Sprachgewand seine Wiederkunft findet. Alexis de Tocqueville ist zur geistigen Macht am Ort der tiefsten Erschütterung geworden, sein Einfluß auf das wissenschaftliche Arbeitsprogramm ist kaum abzuschätzen. Es sei daher erlaubt, etwas eingehender bei seinen nunmehr ins Deutsche übersetzten »Erinnerungen« zu verweilen und zu versuchen, dadurch nichts Geringeres als einen Schwerpunkt unseres heutigen geschichtswissenschaftlichen Bewußtseins aufzuzeigen.

Man wird ja bei jeder Bestandsaufnahme des 19. Jahrhunderts auf Kostbarkeiten stoßen, in denen die Zeit wie im magischen Spiegel gefaßt erscheint und deren geistiger Rang sie zugleich über die rasche Vergänglichkeit hinaushebt. Zu solchen Kostbarkeiten gehören die Erinnerungen Tocquevilles, des »größten politischen Denkers« dieses Jahrhunderts [20]). Wir kennen sie in einer auf die vom Verfasser gewünschte Diskretion Rücksicht nehmenden gekürzten Ausgabe seit 1893; erst 1942 konnten sie vollständig veröffentlicht werden. Nun liegt, mitten in einer die westliche Welt bewegenden Tocqueville-Renaissance, die deutsche Übersetzung vor. Der Schweizer Historiker und Diplomat Carl J. Burckhardt hat ihr eine Einführung mitgegeben.

Die persönlichen Bekenntnisse eines Mannes, der weithin als das mahnende Gewissen unseres demokratischen Lebens empfunden wird, bilden ein geistiges Ereignis von manchmal atemberaubender Unmittelbarkeit. Mehr noch, die Einleitung Burckhardts macht das Buch zum Zwiegespräch kongenialer Naturen. Mit tiefer innerer Zustimmung und aus einer wirklichen Wahlverwandtschaft der Diagnosen heraus begegnet der Schweizer dem Franzosen und zeichnet dessen Portrait, das seinem eigenen prägnanten Antlitz sich zuneigt. Beide besitzen das Seltene und Auszeichnende bei der Beobachtung der eigenen Gegenwart, der sie sich widmen: Wachheit des Geistes, Treffsicherheit des Urteils, Wendigkeit des Erfassens, Grundlagen der historischen Erfahrung und, aufs erstaunlichste aufblitzend, prophetische Voraussicht. Man vergleiche, um sich die schöpferische Intuition klarzumachen, Burckhardts 1956 veröffentlichten Briefwechsel mit Hofmannsthal, in welchem die Aussagen des jungen Freundes schwerwiegender sind als die des Dichters! Nichts von dem, was die Lektüre durchschnittlicher heutiger Memoiren so qualvoll macht: hier ist Distanz zur Gegenwart bezogen und man kreist nicht ständig um die eigene Person. Wer hat sich selbst rücksichtsloser beurteilt als Tocqueville? Die wenigen Monate seiner Tätigkeit als Außenminister 1849 sind die Geschichte seines Scheiterns als Politiker, und eben auf diese Vorgänge, die in die engeren und weiteren Zeitverhältnisse eingebettet sind, richtet sich sein Erinnerungsbuch. Freilich wissen Menschen von solcher geistiger Zucht auch,

---

[20]) de Tocqueville, Alexis: Erinnerungen. [Souvenirs. 1942.] Aus d. Französ. v. Dirk Forster. Mit e. Einleitg v. Carl J. Burckhardt. Stuttgart: K. F. Koehler 1954. (396 S. 8°) Leinen DM 17.50.

wo sie stehen und in welchen Bereichen sie verwurzelt sind. Sie äußern es nicht im Stil metaphysischer Grübeleien oder religiöser Katastrophenstimmung, die damals in der Revolutionszeit von 1848 ebenso Mode war wie heute, sondern in der Rechenschaft, die sie sich unablässig über den allgemeinen historischen Prozeß abzulegen suchen, in welchem sie sich befinden. Für Tocqueville ist es das Erbe der Großen Revolution, das noch unbewältigt vor der sich wandelnden bürgerlichen Gesellschaft seiner Zeit steht, ein Erbe, demgegenüber das Sicherheitsverlangen und die restaurative Gesinnung der herrschenden Schichten grotesk anmuten. Er sah hinter die Kulissen, wurde aber von den damaligen Akteuren, denen er als Abgeordneter seine Einblicke gelegentlich in einer Kammerrede vortrug, mit Gelächter bedacht. Schon im ersten Kapitel der Erinnerungen, die er in der Schloßeinsamkeit seines väterlichen Sitzes im Sommer 1850 niederzuschreiben beginnt, weiß er bei der Betrachtung des siegreichen Mittelstandes der Julimonarchie, daß der Popanz Eigentum, dem alle huldigen, nur noch ein Relikt ist: als letztes Privileg einer sinkenden Gesellschaftsordnung wird es fallen oder doch immer mehr verstümmelt werden. Der Gang der Revolutionen ist nun einmal genommen; er wittert den nächsten Ausbruch, er diagnostiziert seine Vorstadien und dann, von den Februartagen 1848 ab, seinen Verlauf. Er sieht sich selbst als handelnde und leidende, reflektierende und mitbetroffene Figur, und so gesellt sich die Charakterstudie seines Ich den glänzenden Portraits eines Louis-Philippe und Napoleon, der Ministerkollegen und Generäle, einiger Parlamentarier und Schriftsteller. Berühmte Namen wie Thiers und Lamartine wechseln mit unbedeutenden, allesamt aber dienen sie der Wiedergabe des gesamten großen Schauspiels, sie bilden den typischen Einschlag des Individuellen in das Allgemeine. Welche Mischungen von privater Neigung, von Begabung und Ehrgeiz mit abgegriffener Praxis und raffinierter Taktik, welche Zufälligkeiten im Auftreten, welche Kunst der Verschleierung wahrer Motive hält sein Griffel in einer beliebigen Parlamentssitzung fest! Es gelingt ihm, Stilbegriffe der Demokratie zu enthüllen. Man hat seine sogenannte soziologische Methode bewundert, als ob dieser allem Schablonenhaften abholde politische Denker sich eine bestimmte Weise des Beobachtens zurechtgezimmert hätte. Im Augenblick, im blitzartigen Moment wird ihm vielmehr der Zusammenhang der Dinge greifbar, ihr großer Rhythmus und zugleich ihre oszillierende Oberfläche. Er sammelt die Erscheinungen, in einem Durst nach Anschauung und Anteilnahme, der ihn jeweils in Höhepunkten der Krise auf die Straße oder in die von der Menge bedrohte Kammer treibt – er verwandelt unversehens die Phänomene in Symptome, die er begutachtet und zu Erkenntnissen formt. Aus der undurchdringlichen Mischung von allgemeineren Ursachen und tausendfachen Details, die jeden Mitlebenden bestürzt, destilliert er die Einsicht, daß für den historisch geschulten Blick vieles zutage tritt und anderes, das als zufällig bezeichnet zu werden pflegt, sehr wohl verursacht ist, aber eine vorläufig noch undurchsichtige Verwebung von Einzelvorgängen bildet. Aus den ersten Anzeichen der Unruhen springen ihm die Wahrheiten sozusagen ins Gesicht: »Diesmal handelt es sich nicht nur darum, eine Partei zum Siege zu führen; man strebte danach, eine Soziologie, eine Philosophie, fast könnte ich sagen, eine Religion zu begründen, die alle Menschen annehmen und befolgen könnten. Das waren die Zeichen von etwas wirklich Neuem im alten Bilde« (S. 120). »Einer wollte die Ungleichheit des Besitzes, der zweite die der Bildung, der dritte die älteste aller Ungleichheiten, die zwischen Mann und Frau, beseitigen; man gab Heilmittel an gegen die Armut und gegen das Übel der Arbeit, von dem die Menschheit geplagt wird, seit sie besteht« (S. 124).

Tocqueville ist, das wird niemand wundern, ein Einsamer geblieben. Freilich nicht als schmollender Konservativer, sondern als ein keiner Partei verschriebener unabhängiger Politiker im vollen Sinn des Wortes: mit der Leidenschaft, zu wirken. Er schlug seine geistige Existenz jederzeit in die Schanze, um das eine große Gut zu retten, das von einer wachsenden Hydra bedroht wurde: die Freiheit als ethische Kraft des handelnden Einzelnen, der gegen die vielfältigen Formen von Gleichschaltung und Vermassung zu Felde ziehen muß. Er ist sich deutlich bewußt, daß er die Ausbildung der modernen Industriegesellschaft mit ihrer nivellierenden Praxis nicht aufhalten kann; er steigert dieses Bewußtsein zu einem sinnvollen Elitebegriff inmitten sich ballender Quantität, inmitten geistiger Epidemien, inmitten der Übermacht des goldenen Kalbes. Er weiß auch, daß dieser hohe Anspruch nicht durch Rezepte der Vergangenheit, durch historische Klischees, denen so viele verfallen, erfüllt werden kann, sondern durch erfinderischen Mut zur persönlichen Verantwortung: bei solchem Verhalten vermählt sich Freiheit mit echter Autorität. Als Opfer der Verhältnisse, zuletzt gegen den Machtantritt Louis Napoleons protestierend, scheidet er aus dem Außenministerium und nimmt die Erfahrung mit, »daß ich dabei ein großes Gut, vielleicht das größte, das es in dieser Welt gibt, gewonnen habe, nämlich das Zutrauen zu mir selbst« (S. 324). Der Skeptiker bleibt der seines Weges sichere Helfer, der sich nach der kurzen Pause, in welcher der Torso seiner Erinnerungen entsteht, an das große Alterswerk über das Ancien Régime macht, um bestimmte dauerhafte Grundlagen Frankreichs aufzuweisen. Sie können, sie müssen einer neuen Weltordnung, die sich mit der unausweichlichen Herrschaft der Arbeiter, der vorübergehend Besiegten von 1848, ankündigt, eingefügt werden.

In seiner Einleitung hat Burckhardt auf Grundgedanken des Jugendwerkes über die Amerikanische Demokratie zurückgegriffen und damit die unmittelbare geistige Herkunft des Erinnerungsbuches bezeichnet. Darf man behaupten, daß Tocqueville ohne die Erfahrungen seiner amerikanischen Reise und die nicht zu unterschätzende literarische Beschäftigung seiner Zeit mit dem Problem der amerikanischen Gesellschaft zu der Intensität seiner Auseinandersetzung mit der Februarrevolution gelangt wäre? Seine Fragestellungen sind dieselben geblieben, er wendet sie mit einer persönlichen Leidenschaftlichkeit, wie man sie in der Vogelperspektive seines Amerikabuches nicht findet, auf die Nahsicht der politischen Ereignisse an, die er zum Teil mitgestaltet hat. Die subjektive Schärfe seines Urteils mag damit zusammenhängen; es handelt sich nun einmal um den großen Gegenstand, dem er sein Leben verschrieben hat, und an ihm mißt er Personen und Vorgänge; an ihm entwickelt er auch seine Geschichtsphilosophie, die sich in Sinnbezügen bewegt und einem Pluralismus von Einzelzügen abhold ist. Er bietet daher auch keine Geschichte der Revolution, die er miterlebt hat, sondern eine Folge von Schilderungen und Reflexionen, in die der erste französische Herausgeber, sein Großneffe, erst Kapitelüberschriften einfügte. Die stärkste Wirkung, die von den Memoiren ausgeht, liegt in dem herausfordernden Anspruch des Denkers; darin werden sie einzigartig bleiben.

Burckhardt zeigt sich von den Folgerungen, die in Tocquevilles Denkansätzen liegen, geradezu fasziniert. Wieviel Bestätigung haben sie in den hundert Jahren seither erhalten! Kein Wunder, daß seine Ausführungen düsterer gestimmt sind als Tocquevilles Prognosen. Zwar gilt auch für diesen schon: »in der Politik, wie sie geworden war und fürderhin mehr und mehr werden sollte, waren Menschen wie er Fremdkörper, die durch die Umstände mechanisch gelähmt und zum Ausscheiden gezwungen werden« (S. 34). Der später Geborene hat jedoch Mittel des

despotischen Vergewaltigens kennengelernt, die den Besitz der kritischen Stimme, dessen sich der Franzose so sehr erfreute, zum todeswürdigen Verbrechen stempeln. Tocqueville beobachtet allerdings schon in seiner eigenen Zeit Formen der stillen Auslaugung und Unterminierung, die sich ohne ausgesprochenen Terror an den von ihm verteidigten Bereichen der Freiheit vollziehen. Was Burckhardt auf den ersten Seiten seiner Einführung von ihm sagt, gilt schließlich für sie beide: »Es gehört zum Schwierigsten, was einem denkenden Menschen auferlegt sein kann, wissend unter Unwissenden den Ablauf eines historischen Prozesses miterleben zu können, dessen unausweichlichen Ausgang er längst mit Deutlichkeit erkennt« (S. 8). Das Los des Sehers ist zu allen Zeiten fast unerträglich gewesen.

Ist das des Täters leichter? Vor kurzem erschien eine deutsche Neuausgabe der Denkwürdigkeiten des Marquis de Caulaincourt 'Unter vier Augen mit Napoleon'[21]). Der Herausgeber Friedrich Matthaesius hat der schon von ihm besorgten Auswahl von 1937/38 einiges hinzugefügt und Sorge getragen, daß die berühmten Gespräche möglichst lückenlos aufgenommen wurden. Er legt in einer ausführlichen Einleitung Rechenschaft ab und zeichnet auf Grund des neuesten Forschungsstandes ein Charakterbild des Verfassers; erst 1933 sind ja die umfangreichen Memoiren dieses ritterlichen, nüchternen, vielfach kritischen Beobachters in Frankreich selbst bekannt geworden. Doch auf den ungewöhnlichen Quellenwert dieser Tagebuchaufzeichnungen sei in unserem Zusammenhang nicht näher eingegangen. Vielmehr können uns die Selbstaussagen Napoleons, wie sie der unermüdliche Begleiter vor allem auf der Schlittenreise nach dem Brand von Moskau festgehalten hat, als Folie für die Beurteilung Tocquevilles dienen. Nach dem ungeheuren Schlag, nach der Trennung von der zugrunde gehenden Großen Armee nichts als die jahrelang geübte Art der Selbstbespiegelung: der Halbgott, der sich seiner selbst nach wie vor sicher fühlt. Jene geniale Verbrüderung von Intelligenz und Willenskraft, Gedächtnis und Zielbewußtsein, Ehrgeiz und Berechnung, die ihn auszeichnet, macht ihn zugleich unüberwindlich und unzugänglich. Der große Täter konzentriert alles auf die Sache, der er sich verschrieben hat; er schiebt Zweifel, Kritik, unangenehme Wahrheiten mit oft recht kleinlichen Mitteln beiseite. Die eiserne, vordergründige Konsequenz des Handelns bannt ihn ganz und gar. Er will wahrhaben, was er braucht, und kann sich dabei in Illusionen des immer wiederkehrenden Erfolges verstricken; er verfällt gelegentlich selbst der Verführung seiner geistigen Überlegenheit. Er weiß sich unablässig auf der Bühne und sieht auch in den andern nur die Akteure: in ihren Rollen vermag er sie glänzend zu beurteilen, doch als Menschen drohen sie ihm zu entgleiten, da er kein einfühlendes Verstehen aufbringt, über wenig wirkliche Herzensgüte verfügt und auch im Privaten zuerst sich selbst sieht. Die Monotonie der diktatorischen Tatmenschen, die sich und ihre Sache identifizieren und stets die Schuld der andern im Munde führen, legt sich lähmend selbst auf die Seele des Paladins, der an der Legendenbildung seines Herrn mitarbeitet.

Tocqueville ist von dieser Gestalt, das braucht nicht mehr eigens ausgeführt zu werden, durch Abgründe geschieden. Wird er uns dadurch näher gerückt? Die Tocqueville-Renaissance gewinnt durch die Gegenüberstellung mit dem Napoleonbild Caulaincourts nachdenklich stimmende Konturen. Scheint es doch, als

[21]) de Caulaincourt, Armand: Unter vier Augen mit Napoleon. Denkwürdigkeiten des Generals Armand de Caulaincourt Herzog von Vicenza Großstallmeister des Kaisers [Caulaincourt, Napoleon. 1933.] Aus d. Französ., Auswahl u. Bearbeitung v. Friedrich Matthaesius. Neue, erweit. Ausgabe. Mit 8 Taf. Stuttgart: K. F. Koehler 1956. (XXIII, 400 S., 8 Taf. 8°) Leinen DM 17.50.

zeige die bevorzugte deutsche und westeuropäische Beschäftigung mit dem einsamen und in der praktischen Politik scheiternden Denker, der sich selbst unerbittlich ins Gebet nimmt, auch für das wissenschaftliche Bewußtsein einen sehr bezeichnenden moralischen Standort an, der in diesem Literaturbericht an einigen Proben verdeutlicht werden sollte.

Über die Errichtung des Hönigswald-Archivs

Am Philosophischen Seminar I der Universität Würzburg unter Leitung von Prof. Dr. Hans Wagner wurde im Einvernehmen mit dem Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus ein Hönigswald-Archiv errichtet. Das Archiv hat es übernommen, alle Schriften Richard Hönigswalds sowie diejenigen Arbeiten, die im Einflußkreis Hönigswalds entstanden, und solche, die sich auf das Werk des Denkers sachlich beziehen, zu sammeln, zu ordnen und als Grundlage für einschlägige Forschungen zugänglich zu machen. Insbesondere hat das Archiv es sich zur Aufgabe gesetzt, das nachgelassene Werk Hönigswalds für eine Edition vorzubereiten und nach und nach zu publizieren. Der Nachlaß des 1947 in Nordamerika verstorbenen Philosophen umfaßt neben einer Reihe kleinerer Arbeiten drei umfangreichere Werke, die der Autor selbst nicht mehr zum Druck gelangen lassen konnte (vgl. Z. f. ph. F. III 1948 S. 120 ff.). Eines faßt unter dem Titel »Grundprobleme der Wissenschaftslehre« zwei größere Schriften »Über die Struktur der Physik« und über »Kausalität« zusammen. Ein weiteres Werk »Abstraktion und Analysis« sucht unter dem Aspekt des Universalien-Themas eine Problemgeschichte des mittelalterlichen Denkens zu geben. Die dritte größere Schrift handelt »Vom erkenntnistheoretischen Gehalt alter Schöpfungserzählungen«. Diese Arbeit, deren Absicht es ist, Struktur, Geltungsanspruch und problemgeschichtliche Funktion der Weltentstehungsmythen aufzuhellen, wird im Herbst dieses Jahres mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft bei Kohlhammer als Band I der »Schriften aus dem Nachlaß« erscheinen.

Das Archiv, dem eine Sicherstellung des wissenschaftlichen Erbes Hönigswalds angelegen ist, bittet alle Schüler und Freunde des Philosophen um ihre Unterstützung, insbesondere um eine leih- oder schenkungsweise Überlassung von Kolleg- und Seminarnachschriften, von einschlägigen Druckschriften, vor allem von Sonderdrucken und Schülerarbeiten. Ferner bittet es, um eine Kontaktaufnahme möglich zu machen, alle Schüler und Freunde Hönigswalds um Mitteilung ihrer Anschrift.

Hönigswald-Archiv
(Philosophisches Seminar I der Universität
Würzburg, Domerschulstr. 13)

Eingesandte Bücher

Bihler, Heinrich: Spanische Versdichtung des Mittelalters im Lichte der spanischen Kritik der Aufklärung und Vorromantik. (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, Reihe 2, Bd 6.) Münster i. W.: Aschendorff 1957. (V, 231 S. gr. 8°) Karton. DM 18.–, Leinen DM 20.–

Fürstner, H.: Studien zur Wesensbestimmung der höfischen Minne. Groningen: J. B. Wolters 1956. (VII, 235 S. gr. 8°) Karton. fl. 9.90

Hartmann von Aue. – Eggers, Hans: Symmetrie und Proportion epischen Erzählens. Studien zur Kunstform Hartmanns von Aue. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1956. (IV, 101 S. gr. 8°) Karton. DM 6.80

Heinrich von Morungen. – Morrall, E. J.: Heinrich von Mohrungen. Complete Word-Index. Durham: University of Durham / London WC 1: International University Booksellers 1957. (XII, 124 S. 8°)

Henric van Veldeke: Die epischen Werke. I: Sente Servas Sanctus Servatius. Kritisch hrsg. v. Theodor Frings u. Gabriele Schieb. Mit 1 Karte. Halle: VEB Max Niemeyer Verlag 1956. (LVII, 307 S. gr. 8°) Leinen DM 17.70

Heusler, Andreas: Lied und Epos in germanischer Sagendichtung. Darmstadt: H. Gentner 1956. (64 S. 8°) Halbleinen DM 4.80

Kleinstück, Johann Walter: Chaucers Stellung in der mittelalterlichen Literatur. (Britannica et Americana. Bd 1.) Hamburg: Cram, de Gruyter & Co. 1956. (159 S. 8°) DM 12.–

Lied. – Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Hrsg. v. Carl von Kraus. Lfrg 1–8, ab Lfrg 6 besorgt v. Hugo Kuhn. Tübingen: M. Niemeyer 1951/57. (646, 576 S. gr. 8°) je Lfrg DM 15.–; Lfrg 1–4 = Bd I: DM 80.–, Leinen DM 85.–

– Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe. Hrsg. v. Ursula Aarburg. (Beiheft zu: H. Brinkmann, Liebeslyrik der deutschen Frühe.) Düsseldorf: Pädagog. Verlag Schwann 1956. (47 S. 8°) Karton. DM 5.40

Michel, Anton: Die Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam, ein Werk Humberts, des späteren Kardinals von Silva Candida. (Bayer. Akademie der Wissenschaften. Philos.-histor. Klasse. Jg 1957, H. 1.) München: C. H. Beck 1957. (55 S. 8°) DM 5.50

Höfische Tischzuchten / Grobianische Tischzuchten. Nach den Vorarbeiten Arno Schirokauers † hrsg. v. Thomas Perry Thornton. (Texte des späten Mittelalters. H. 4 u. 5.) Bielefeld: Erich Schmidt Verlag 1957. (76, 71. S. 8°) Je karton. DM 5.80

Walther von der Vogelweide: Die Lieder. Unter Beifügung erhaltener und erschlossener Melodien neu hrsg. v. Friedrich Maurer. Bd 2: Die Liebeslieder. (Altdeutsche Textbibliothek. Nr 47.) Tübingen: M. Niemeyer 1956. (173 S. 8°) Karton. DM 7.–

– Kralik, Dietrich: Die Elegie Walthers von der Vogelweide. (Österr. Akademie der Wissenschaften. Philos.-histor. Klasse. Bd 228, Abhdlg 1.) Wien: Rud. M. Rohrer 1952. (115 S. gr. 8°) öSch. 45.–

– Schirmer, Karl-Heinz: Die Strophik Walthers von der Vogelweide. Ein Beitrag zu den Aufbauprinzipien in der lyrischen Dichtung des Hochmittelalters. Halle: VEB Max Niemeyer 1956. (VIII, 200 S. mit Abb. gr. 8°) Halbleinen DM 19.60

Weigand, Herman J.: Three Chapters on Courtly Love in Arthurian France and Germany. Lancelot – Andreas Capellanus – Wolfram von Eschenbach's Parzival. (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures. No 17.) Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1956. (IX, 59 S. 8°) $ 1.75, Leinen $ 2.75

Wittenwiler's Ring and the Anonymous Scots Poem Colkelbie Sow. Two Comic-Didactic Works from the Fifteenth Century. Translatetd by George Fenwick Jones. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1956. (XIV, 260 S., 4 S. Abb. 8°) $ 4.50

*

Borcherdt, Hans Heinrich: Germanist (einschließlich Literaturwissenschaftler). (Blätter zur Berufskunde. Bd 3/VII C 1.) Bielefeld: W. Bertelsmann 1956. (14 S. 8°) DM –.60, kart. DM –.75

Goetz, Diego Hanns: Das Vaterunser der Liebenden (Hölderlin, Kierkegaard, Claudel). Wien: Verlag Herold 1952. (344 S. 8°) Leinen DM 12.–

Korn, Dietrich: Das Thema des jüngsten Tages in der deutschen Literatur des 17. Jhdts. Tübingen: M. Niemeyer 1957. (143 S. gr. 8°) Karton. DM 12.–

Peacock, Ronald: The Art of Drama. London: Routledge & Kegan 1957. (VI, 263 S. 8°) Leinen 25 s.

Schöffler, Herbert: Deutsches Geistesleben zwischen Reformation und Aufklärung. Von Martin Opitz zu Christian Wolff. 2. Aufl. Frankfurt: V. Klostermann 1956. (XII, 245 S. 8°) Karton. DM 11.50, Leinen DM 13.50

Schoolfield, George C.: The Figure of the Musician in German Literature. (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures. No 19.) Chapell Hill: The University of North Carolina Press 1956. (XV, 204 S. 8°) $ 4.50

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt: Suhrkamp 1956. (114 S. 8°) Karton. DM 8.50

Zwerenz, Gerhard: Aristotelische und Brechtsche Dramatik. Versuch einer ästhetischen Wertung. (Wir diskutieren. H. 5.) Rudolstadt: Greifenverlag 1956. (87 S. 8°) DM 3.20

*

Brentano. – Schiel, Hubert: Clemens Brentano und Luise Hensel. Mit bisher ungedruckten Briefen. Aschaffenburg: P. Pattloch 1956. (152 S., 2 Abb. 8°) Leinen DM 12.–

Droste-Hülshoff. – Eilers, Edgar: Probleme religiöser Existenz im »Geistlichen Jahr«. Die Droste u. Sören Kierkegaard. Werl i. W.: Dietr. Coelde-Verlag 1953. (VIII, 156 S. gr. 8°) DM 5.20

Gagern. – Polheim, Karl Konrad: Gagerns Novelle »Der Marterpfahl«. Fürstenfeld/Österr.: Hans Köck 1955. (20 S. 8°)

Gerhardt. – Ihlenfeld, Kurt: Huldigung für Paul Gerhardt. Berlin: Verlag Merseburger 1956. (183 S. 8°) Leinen DM 8.50

Goethes Werke. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Berlin: Akademie-Verlag 1954. (gr. 8°)
Faust. 1. Urfaust, Faust, Ein Fragment. Bearbeiter d. Bdes: Ernst Grumach. (149 Doppelseiten, 96 S. Faks. [Urfaust – Handschrift]) Leinen DM 19.50
Torquato Tasso. 1. Text. Bearbeiter d. Bdes: Lieselotte Blumenthal. (VI, 250 S.) Leinen DM 9.50
Die Leiden des jungen Werthers. 1. Text. Erste u. zweite Fassung. Bearbeiter d. Bdes: Erna Merker. (157 Doppelseiten, 2 Faks.) Leinen DM 12.–

– Friedrich, Th., u. Scheithauer, L. S.: Goethes Faust erläutert. 4., umgearb. u. erweit. Aufl. Mit e. Faust-Wörterbuch u. e. Faust-Bibliographie. (Univ. Bibl. Nr 7177/80.) Leipzig: Reclam 1956. (378 S. kl. 8°)

– Jockers, Ernst: Mit Goethe. Ges. Aufsätze. Heidelberg: C. Winter 1957. (206 S. gr. 8°) Leinen DM 16.–

– Jolles, Matthijs: Goethes Kunstanschauung. Bern: A. Francke 1957. (342 S. 8°) DM 20.–, Leinen DM 24.–

Handel-Mazzetti. – Vancsa, Kurt: In memoriam Enrica von Handel-Mazzetti. Luzern: Rex-Verlag 1956. (13 S. 8°)

Heine. – Schmid, Carlo: »Denk ich an Deutschland in der Nacht.« Eine Heinrich-Heine-Rede. Berlin: arani 1956. (22 S. 8°) Kart. DM 1.50

Jean Pauls Sämtliche Werke. Histor.-krit. Ausgabe. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Abt. 3: Briefe. Bd I: Briefe 1780–1793. Mit 7 Taf. Hrsg. v. Eduard Berend. 2. Aufl. Berlin: Akademie-Verlag 1956. (XXIII, 564 S. gr. 8°) DM 47.–

Sachs, Hans: Fastnachtspiele. Ausgw. u. hrsg. v. Theo Schumacher. (Deutsche Texte. 6.) Tübingen: M. Niemeyer 1957. (III, 202 S. 8°) Karton. DM 6.80

Wielands Gesammelte Schriften. Hrsg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 1. Abt.: Werke. Bd 22: Kleine Schriften II. 1778–1782. Hrsg. v. Wilhelm Kurrelmeyer. Berlin: Akademie-Verlag 1954. (XIV, 576 S. gr. 8°) DM 35.–

– Dasselbe. Bd 22: Bericht des Herausgebers. Ebda 1956. (A XV, 150 S. gr. 8°) DM 29.–

*

Bachofen, J. J.: Der Mythus von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Mit e. Einleitung v. Alfred Baeumler. Hrsg. v. Manfred Schroeter. 2. Aufl. München: C. H. Beck 1956. (CCXCIV, 628 S. gr. 8°) DM 50.–, Leinen DM 56.–

Erasmus von Rotterdam: Briefe. Verdeutscht u. hrsg. v. Walther Köhler. Erweit. Neuausgabe v. Andreas Flitner. Mit 8 Abb. (Sammlung Dieterich. Bd 2.) Bremen: Carl Schünemann 1956. (XLIV, 592 S. kl. 8°) Leinen DM 11.80

Erziehung wozu? Eine Vortragsreihe mit Beiträgen v. Otto Friedrich Bollnow, Wilhelm Flitner, Oswald Kroh u. a. (Kröners Taschenausgabe. Bd 241.) Stuttgart: A. Kröner 1956. (163 S. kl. 8°) Leinen DM 6.–

Fichte. – Ritzel, Wolfgang: Fichtes Religionsphilosophie. (Forschungen zur Kirchen- und Geistesgeschichte. NF, Bd V.) Stuttgart: W. Kohlhammer 1956. (200 S. 8°) Kart. DM 12.–

Heidegger. – Allemann, Beda: Hölderlin und Heidegger. 2., erweit. Aufl. Zürich: Atlantis-Verlag 1956. (227 S. 8°) DM 7.80, geb. DM 10.80

– Buddeberg, Else: Dichten und Denken des Seins. Heidegger/Rilke. Stuttgart: J. B. Metzler 1956. (211 S. gr. 8°) Karton. DM 21.–

von Humboldt, Wilhelm: Briefe an Christine Reinhard-Reimarus. Hrsg. v. Arndt Schreiber. (Der Göttinger Arbeitskreis. Veröffentlichung Nr 154.) Heidelberg: Verlag Lambert Schneider 1956. (244 S. gr. 8°) Karton. DM 12.50

Die Idee der deutschen Universität. Die fünf Grundschriften aus der Zeit ihrer Neubegründung durch klassischen Idealismus und romantischen Realismus. Darmstadt: Hermann Gentner 1956. (XVI, 386 S. 8°) Leinen DM 14.80

Karl Jaspers. Hrsg. v. Paul Arthur Schilpp. [The Philosophy of Karl Jaspers, ed. by Paul A. Schilpp. 1957.] Die fremdsprachigen Texte übers. v. Hans Hartmann, Charlotte Beradt, Johannes Oberhof. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1957. (XII, 671 S., 1 Taf. 8°) Leinen DM 43.–

Kant, Immanuel: Werke in 6 Bden. [Dünndruckausgabe.] Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Bd IV: Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie. Wiesbaden: Insel-Verlag 1956. (896 S. kl. 8°) Leinen DM 25.–

Kierkegaard, Søren: Skrifter i urval. Med Inledningar och Textförklaringar av F. J. Billeskov Jansen. Översättning av Stig Ahlgren och Nils Kjellström. II Filosofi och Teologi Uppbyggelse och Polemik. Stockholm: Wahlström & Widstrand 1957. (427 S. 8°) Kr. 27.50, geb. Kr. 33.50

– Søren Kierkegaard. Et utvalg ved Per Lønning. Oslo: Forlaget Land og Kirke 1955. (186 S. 8°)

– Kierkegaard, Sören: Philosoph.-theologische Schriften. [3 Bde. Bd 2:] Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst. Aus d. Dän. v. Walter Rest, Günther Jungbluth u. Rosemarie Lögstrup. Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup u. der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft hrsg. v. Hermann Diem u. Walter Rest. Köln: Jakob Hegner 1956. (767 S. 8°) Leinen DM 32.–

– Kierkegaard. Ausgewählt u. eingel. v. Hermann Diem. (In der: Fischer-Bücherei.) Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1956. (209 S. kl. 8°) Karton. DM 1.90

– Kierkegaard, Sören: Die Leidenschaft des Religiösen. Eine Auswahl aus Schriften u. Tagebüchern. Aus d. Dän. v. Heinz Küpper, mit e. Einl. v. Liselotte Richter. (Univ.-Bibl. Nr 7783/84.) Stuttgart: Reclam-Verlag 1953. (184 S. kl. 8°) DM 1.20, Leinen DM 2.80

– Kierkegaard, Sören: Christliche Reden. Aus d. Dän. übers. u. mit e. Nachw. hrsg. v. Wilhelm Kütemeyer. (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 16.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1955. (102 S. 8°) Karton. DM 2.40

– Kierkegaard, Sören: Die Liebe deckt auch der Sünden Menge. Nach d. dän. Originalausgabe von »Christliche Reden« übersetzt u. hrsg. v. Robert Dollinger. Neuendettelsau: Freimund-Verlag 1955. (72 S. 8°) Geb. DM 2.80

– Kierkegaard-Brevier. Hrsg. v. Peter Schäfer u. Max Bense. 26./35. Tsd. (Insel-Bücherei. 519.) Wiesbaden: Insel-Verlag 1955. (80 S. kl. 8°) DM 2.30

– Kierkegaard, Sören: Gott ist größer als unser Herz. Vier Beichtreden. Aus d. Dän. übers. u. hrsg. v. Robert Dollinger. 6./10. Tsd. (Furche-Bücherei. 97.) Hamburg: Furche-Verlag 1956. (45 S. kl. 8°) Geb. DM 2.–

– So spricht Kierkegaard. Bearbeitet v. Fritz Kraus. (In d. Reihe: Lebendige Quellen.) München-Planegg: Otto Wilh. Barth-Verlag 1954. (128 S. 16°) Leinen DM 2.50

– Andersen, K. Bruun: Søren Kierkegaard og Kritikeren P. L. Møller. Med Saerligt Hensyn til Frithiof Brandt: Den unge Søren Kierkegaard 1929. København: Munksgaard 1950. (42 S. gr. 8°) d. Kr. 4.50

– Bonifazi, Conrad: Christendom Attacked. A Comparison of Kierkegaard and Nietzsche. London: Rockliff 1953. (XV, 190 S. 8°) Leinen 21 sh /–

– Brandt, Frithiof: Søren Kierkegaard. Stockholm: Natur och Kultur 1955. (95 S. 8°) Kr. 6.25

– Diem, Hermann: Die Existenzdialektik von Sören Kierkegaard. Zollikon-Zürich: Evangel. Verlag 1950. (XI, 207 S. gr. 8°) Leinen DM 13.–

– Hohlenberg, Johannes: Søren Kierkegaard. Aus d. Dän. v. Maria Bachmann-Isler. Hrsg. v. Th. W. Bätscher. Basel: B. Schwabe & Co. 1949. (456 S. 8°) Leinen sfr. 22.–

– Holm, Søren: Søren Kierkegaards Geschichtsphilosophie [Søren Kierkegaards Historiefilosofi. 1951]. Aus d. Dän. v. Günther Jungbluth. (Forschungen zur Kirchen- u. Geistesgeschichte. NF Bd IV.) Stuttgart: W. Kohlhammer 1956. (120 S. 8°) Karton. DM 9.60

– Holm, Søren: Grundtvig und Kierkegaard. Parallelen u. Kontraste. Kopenhagen: Nyt Nordisk Forlag/Tübingen: Katzmann Verlag 1956. (103 S. 8°) Kart. DM 6.80

– Kierkegaard-Symposion. Hrsg. v. Steffen Steffensen u. Hans Sörensen. (Orbis litterarum. Tom. X, Fasc. 1/2.) Copenhague: Munksgaard 1955. (320 S., 1 Taf. gr. 8°) d. Kr. 35.–

– Lindström, Valter: Efterföljelsens teologi hos Sören Kierkegaard. Stockholm: Svenska Kyrkans Diakonistyrelses Bokförlag 1956. (310 S. 8°) Kr. 22.–

– Lønning, Per: Samtidighedens Situation. En studie i Søren Kierkegaards kristendomsforstaelse. Mit einer deutschen Zusammenfassung. Oslo: Forlaget Land og Kirke 1954. (VI, 329 S. gr. 8°)

– Malantschuk, G.: Indførelse i Søren Kierkegaards Fortfatterskab. (Søren Kierkegaard Selskabets populaere Skrifter. IV.) København: Munksgaard 1953. (83 S. 8°) d. Kr. 8.25

– Malantschuk, G., og Søe, N. H.: Søren Kierkegaards kamp mod kirken. (Søren Kierkegaard Selskabets populaere Skrifter VI.) København: Munksgaard 1956. (77 S. 8°) d. Kr. 8.75

– Mesnard, Pierre: Kierkegaard. Sa vie, son oeuvre avec un exposé de sa philosophie. (In der Reihe: Philosophes.) Paris: Presses Universitäires de France 1954. (100 S. 8°)

– Paulsen, Anna: Sören Kierkegaard. Deutung unserer Existenz. Hamburg: Friedr. Wittig 1955. (463 S., 4 Taf. 8°) Leinen DM 18.–

– Roos, Carl: Kierkegaard og Goethe. Kopenhagen: G. E. C. Gads Forlag 1955. (231 S. 8°)

– Roos, H.: Søren Kierkegaard og Katolicismen. Foredrag. (Søren Kierkegaard Selsbkabets populaere Skrifter III.) København: Munksgaard 1952. (56 S. 8°) d. Kr. 6.50

– Sjöstedt, Nils Ake: Søren Kierkegaard och Svensk Litterature. Fran Fredrika Bremer till Hjalmar Söderberg. Göteborg: Elanders Boktryckeri 1950. (418 S. gr. 8°) Kr. 18.–

– Struve, Wolfgang: Die neuzeitliche Philosophie als Metaphysik der Subjektivität. Interpretationen zu Kierkegaard und Nietzsche. (Sonderdruck aus: Symposion.) Freiburg: Verlag Karl Alber 1949. (IV S., S. 211–335, gr. 8°) Karton. DM 6.50

– Thulstrup, Niels: Kierkegaardiana udgivne af Søren Kierkegaard Selskabet. København: Munksgaard 1955. (129 S. gr. 8°) d. Kr. 16.–

– Wagndal, Per: Gemenskapsproblemet hos Sören Kierkegaard. (Studia Theologica Lundensia. 6.) Lund: Gleerups Förlag 1954. (264 S. gr. 8°) Kr. 20.–

Mensch und Menschlichkeit. Eine Vortragsreihe mit Beiträgen v. Paul Althaus, Karl Barth, Martin Buber u. a. (Kröners Taschenausgabe. Bd 243.) Stuttgart: A. Kröner 1956. (132 S. kl. 8°) Leinen DM 6.–

Mommsen. – Heuss, Alfred: Theodor Mommsen und das 19. Jahrhundert. (Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft. NF Nr 19.) Kiel: Ferd. Hirt 1956. (III, 285 S. gr. 8°) Leinen DM 18.80

Nietzsche, Friedrich: Werke in 3 Bden. Bd 3. Hrsg. v. Karl Schlechta. München: Carl Hanser 1956. (1476 S. Dünndruck. 8°) Alle 3 Bde in Leinen DM 71.–, in Leder DM 97.70

– Manthey-Zorn, Otto: Dionysus. The Tragedy of Nietzsche. Amherst, Mass./USA: Amherst College Press 1956. (XI, 210 S. gr. 8°) $ 3.–

Nikolaus von Cues: Die Kunst der Vermutung. Auswahl aus den Schriften. Besorgt u. eingel. v. Hans Blumenberg. Mit 4 Abb. (Sammlung Dieterich. Bd 128.) Bremen: C. Schünemann 1957. (395 S., 3 Taf. kl. 8°) Leinen DM 12.80

Nordisk Teologi. Idéer och Män. Till Ragnar Bring den 10. Juli 1955. Lund: Gleerup Förlag 1955. (IV, 311 S., 1 Taf. gr. 8°) Kr. 22.50

Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. Jg 64. Freiburg i. Br.: Verlag Karl Alber 1956. (IV S., 444 S. gr. 8°) DM 26.–

Die großen nichtchristlichen Religionen unserer Zeit in Einzeldarstellungen mit Beiträgen von Walter Fuchs, Helmuth v. Glasenapp, Wilhelm Gundert u. a. (Kröners Taschenausgabe. Bd 228.) Stuttgart: A. Kröner 1956. (126 S. kl. 8°) Leinen DM 5.50

Rousseau, J. J.: Die Krisis der Kultur. Die Werke, ausgew. v. Paul Sakmann. In 2. Aufl. durchges. u. erläut. v. Raymund Schmidt. (Kröners Taschenausgabe. Bd 85.) Stuttgart: A. Kröner 1956. (XXXVI, 375 S., 1 Taf. kl. 8°) Leinen DM 9.–

– Röhrs, Hermann: Jean-Jacques Rousseau. Vision und Wirklichkeit. Heidelberg: Quelle & Meyer 1956. (246 S., 1 Taf. 8°) Leinen DM 14.50

Saitschick, Robert: Kultur und Menschenkenntnis. Tübingen: Katzmann Verlag 1957. (234 S. 8°) Leinen DM 13.80

Schöffler, Herbert: Deutscher Geist im 18. Jahrhundert. Essays zur Geistes- u. Religionsgeschichte. Hrsg. v. Götz von Selle. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1956. (317 S. 8°) Leinen DM 14.80

Spinoza, Baruch: The Road to inner Freedom. The Ethics Ed. and with an Introd. by Dagobert D. Runes. New York: Philosophical Library 1957. (215 S. 8°) Leinen $ 3.–

Windelband, Wilhelm: Lehrbuch der Geschichte der Philosophie. Mit einem Schlußkapitel ‚Die Philosophie im 20. Jahrhundert' und einer Übersicht über den Stand der philosophiegeschichtlichen Forschung. Hrsg. v. Heinz Heimsoeth. 15., durchges. u. ergänzte Aufl. Tübingen: J. C. B. Mohr 1957. (XLVI, 654 S. gr. 8°) Leinen DM 28.–

Wolf. – Friedrich August Wolf: Ein Leben in Briefen. Die Sammlung besorgt u. erläutert durch Siegfried Reiter †. Ergänzungsbd. I: Die Texte. Aus d. Nachlaß hrsg. v. Rudolf Sellheim † u. Carl Gerhard Rudolf Sellheim. Halle: VEB Max Niemeyer Verlag 1956. (XXIII, 170 S. gr. 8°) Leinen DM 17.60

*

Achter, Viktor: Über den Ursprung der Gottesfrieden. Krefeld: Scherpe-Verlag 1949. (29 S. 8°) Kart. DM 4.50

Bechtel, Heinrich: Wirtschaftsgeschichte Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert. Mit 10 Karten u. 65 Abb. München: G. D. W. Callwey 1956. (488 S. 8°) Leinen DM 26.–

Bohatec, Josef: England und die Geschichte der Menschen- und Bürgerrechte. Drei nachgelass. Aufsätze. Hrsg. v. Otto Weber. Köln: H. Böhlaus Nf. 1956. (136 S., 1 Taf., gr. 8°) Leinen DM 12.–

Die großen Deutschen. Deutsche Biographie. Hrsg. v. Hermann Heimpel, Theodor Heuss, Benno Reifenberg. (4 Bde.) Bd. 4: Von Jakob Burckhard bis Ludwig Beck. Mit 80 Abb., 8 Farbtafeln u. 6 Facs. Berlin: Propyläen-Verlag 1957. (614 S. gr. 8°) Leinen DM 39.–, Halbleder DM 45.–

Erdmann, Carl: Forschungen zur politischen Ideenwelt des Frühmittelalters. Aus d. Nachlaß d. Verf. hrsg. v. Friedrich Baethgen. Berlin: Akademie-Verlag 1951. (XXIV, 134 S. gr. 8°) Halbleinen DM 16.75

Freyer, Hans: Theorie des gegenwärtigen Zeitalters. 4./6. Tsd. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1956. (260 S. 8°) Leinen DM 12.80

Junker, Albert: Die Bedeutung französischen Geistes im Rahmen der europäischen Kultur. Heidelberg: C. Winter 1956. (S. 357–382, gr. 8°) Karton. DM 2.40

Kemiläinen, Aira: Auffassungen über die Sendung des deutschen Volkes um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. (Suomalaisen Tiedeakatemian Toimituksia. Sarja-Ser. B, Nide-Tom. 101.) Wiesbaden: O. Harrassowitz 1956. (301 S. gr. 8°) DM 18.30

Löwe, Heinz: Ein literarischer Widersacher des Bonifatius. Virgil von Salzburg u. die Kosmographie des Aethicus Ister. (Akademie der Wissenschaften u. der Literatur. Abhandlungen der Geistes- u. Sozialwissenschaftl. Klasse. Jg 1951, Nr 11.) Wiesbaden: Franz Steiner 1952. (90 S. gr. 8°) DM 7.20

Neumann, Erich: Die große Mutter. Der Archetyp des großen Weiblichen. Mit 243 Kunstdruckbildern u. 77 Textillustr. Zürich: Rhein-Verlag 1956. (350 S., 185 S. Abb., XV S. gr. 8°) Leinen DM 38.–

Ostrogorsky, Georg: Geschichte des byzantinischen Staates. 2., durchgearb. Aufl. (Byzantinisches Handbuch. Tl 1.) München: C. H. Beck 1956. (XXIII, 496 S. gr. 8°) Leinen DM 42.–

Rössler, Hellmuth, u. Franz, Günther: Sachwörterbuch zur deutschen Geschichte. Lfrg 1–6. München: R. Oldenbourg 1956 f. (IV, 960 S. gr. 8°) Je Lfrg DM 13.–

Schieffer, Theodor: Angelsachsen und Franken. Zwei Studien zur Kirchengeschichte des 8. Jahrhunderts. (Akademie der Wissenschaften u. der Literatur. Abhandlungen der Geistes- u. Sozialwissenschaftl. Klasse. Jg 1950, Nr 20.) Wiesbaden: Franz Steiner 1951. (107 S. gr. 8°) DM 8.40

von Schlözer, Kurd: Briefe eines Diplomaten. Paris, Petersburg, Rom, Mexiko, Washington. Ausgew. u. hrsg. v. Heinz Flügel. Stuttgart: Dtsche Verl.-Anst. 1957. (480 S., 5 Taf. 8°) Leinen DM 13.60, Leder DM 22.50

Spanien. – Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens. Bd 12. Hrsg. v. Johannes Vincke. (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Reihe 1, Bd 12.) Münster: Aschendorff 1956. (VII, 232 S., 1 Taf. gr. 8°) Kart. DM 18.75, Leinen DM 20.75

Steinberg, S. H.: Deutsche Geschichte. [A short history of Germany. 1950.] Aus d. Engl. v. Friedrich Walter. Baden-Baden: Verlag für Kunst u. Wissenschaft 1954. (391 S. gr. 8°) Karton. DM 21.–

Vadian. – Näf, Werner: Vadian und seine Stadt St. Gallen. Bd 2: 1518–1551. Bür-

germeister und Reformator von St. Gallen. St. Gallen: Fehr 1957. (VIII, 552 S., 9 Taf. gr. 8°) Leinen sfr. 35.–

Waas, Adolf: Geschichte der Kreuzzüge. 2 Bde. Mit 5 und 2 Karten im Text. Freiburg: Herder 1956. (IV, 396; VI, 392 S. 8°) DM 42.–, Leinen DM 48.–

von Wartburg, Wolfgang: Zürich und die französische Revolution. Die Auseinandersetzung einer patriarchalischen Gesellschaft mit den ideellen u. politischen Einwirkungen der französischen Revolution. (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft. Bd 60.) Basel: Helbing & Lichtenhahn 1956. (484 S. gr. 8°) sfr 22.–

*

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. 5. Aufl., mit einer Einfürung v. Max Bill. Bern: Benteli-Verlag 1956. (144 S. mit Abb. 8°) Karton. DM 10.40

von Löhneysen, Hans-Wolfgang: Die ältere niederländische Malerei. Künstler u. Kritiker. Mit 10 fünf- u. 46 einfarb. Bildtaf. Kassel: Erich Röth-Verlag 1956. (556 S., Taf., gr. 8°) Leinen DM 36–.

Winckelmann, Johann Joachim: Briefe. In Verbindung mit Hans Diepolder hrsg. v. Walther Rehm. Bd 3 u. 4: 1764–1768; Dokumente zur Lebensgeschichte. Berlin: de Gruyter & Co 1956/57. (VIII, 613 S; XI, 617 S. gr. 8°) Je Leinen DM 70.–

*

von Fischer, Kurt: Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento. I. Das Repertoire. II. Repertoire-Untersuchungen. (Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft. Serie II Vol. 5.) Bern: Paul Haupt 1956. (VIII, 132 S. gr. 8°) Karton. DM 16.–

Hertel, Johann Wilhelm: Autobiographie. Hrsg. u. kommentiert v. Erich Schenk. (Wiener musikwissenschaftl. Beiträge. Bd 3.) Köln: H. Böhlaus Nachf 1957. (IV, 119 S., 1 Taf. gr. 8°) DM 9.60

Mozart. – Schenk, Erich: Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie. Mit 7 Farbtaf., 206 Abb., Faks. usw. u. 78 Textillustr. Wien: Amalthea-Verlag 1955. (831 S. 8°) Leinen DM 40.–

Die Verwandlung des Sichtbaren

Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung

von Herman Meyer (Amsterdam)

I.

Läßt sich durch Betrachtung von Rilkes Verhältnis zur bildenden Kunst seiner Zeit Wesentliches zum Verständnis seiner späten Dichtung zutage fördern? Auf den ersten Blick scheint dies nicht sehr wahrscheinlich zu sein. Freilich: daß Rilke sich, allgemein gesprochen, wie kaum ein Dichter vorher oder nachher von bildender Kunst hat inspirieren lassen, darüber kann man füglich nur einer Meinung sein. In der Künstlerkolonie Worpswede, in Paris im jahrelangen Umgang mit Rodin und in der Begegnung mit dem Werke Cézannes, auf seinen vielen Reisen, durch Rußland, Italien, Spanien, bis nach Nordafrika und Ägypten – immer wieder sind es sowohl der Umgang mit Künstlern wie das intensive Erleben von Kunstwerken, die ihn zu seiner Dichtung anregen. Besonders in seiner mittleren Schaffenszeit steht er weitgehend im Banne der bildenden Kunst. In wie vielen von den 'Neuen Gedichten' werden nicht Bildvorstellungen verwertet, die ihm aus Architektur, Plastik und Malerei zugeströmt waren! Mehr noch: Rilke versucht es dort dem bildenden Künstler gleichzutun, er sucht seinen Dichtungen die konkrete Dinghaftigkeit und die Geschlossenheit zu geben, die ihm am sichtbaren Kunstwerk imponierten. Man geht wohl nicht zu weit mit der Behauptung, Rilke habe mindestens ebensosehr im Umgang mit Werken der bildenden Kunst wie mit Dichtwerken den Weg zu seinen eigenen dichterischen Möglichkeiten gefunden und grundlegende Einsichten in das Wesen der Dichtkunst gewonnen[1]).

Dies gilt für die mittlere Periode von Rilkes Schaffen, bis zum Abschluß der 'Neuen Gedichte' (1908) und des Malteromans (1910). Aber, so wird man sich fragen, steht es um das Verhältnis des späten Rilke zur bildenden Kunst nicht wesentlich anders? Die tatsächlichen Berührungen mit bilden-

[1]) Vgl. Ursula Emde, Rilke und Rodin, Marburg an der Lahn 1949, und meinen Aufsatz: Rilkes Cézanne-Erlebnis, Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 2 (1952–1954), S. 69–102.

der Kunst und auch die schriftlichen (meistenteils brieflichen) Äußerungen über sie werden spärlicher und gelegentlicher. Aus der Zeit nach 1907 liegt nichts vor, das sich an Umfang und Abrundung mit dem Buch über die Worpsweder Maler, dem Rodinbuch und der Briefreihe über Cézanne (1907) vergleichen ließe. Und hängt dies nicht, so wird man weiter fragen, mit einem tiefgreifenden Wandel in Rilkes Dichtkunst zusammen? Nicht umsonst ist in den Briefen vom Jahre 1910 wiederholt die Rede von der »Wasserscheide«, die er nach dem Abschluß des Malte überschritten habe. Jenseits dieser Wasserscheide stellt sich Zweifel am Ideal der dinghaften Lyrik ein. Er empfindet es jetzt als »Eigensinn«, als »Hochmut« und »Habgierigkeit«, daß er in seiner Kunst bisher »auf lauter Dingen bestand«, und er hofft, er lerne nun »ein wenig menschlich werden«[2]). In sehr ähnlichem Sinn statuiert das Gedicht 'Wendung' vom Jahre 1914 den Gegensatz von »Werk des Gesichts« und »Herzwerk«. Aber auch abgesehen von diesen ausdrücklichen Bekenntnissen spricht sich dieser Wandel deutlich genug in den lyrischen Erzeugnissen selbst aus. Im Werk der Jahre 1912 bis 1914, die sich seit der Veröffentlichung des Bandes 'Gedichte 1906 bis 1926' als eine fruchtbare Schaffensperiode abzeichnen, herrscht die ichhafte Haltung direkter seelischer Aussage vor, die seit dem 'Stundenbuch' kräftig zurückgedrängt worden war. Rilke konzipiert seine Dichtung nicht mehr nach dem Vorbild der bildenden Kunst; das dieser analoge dinghafte »Sujet« tritt entschieden zurück. Zu diesen Tatsachen gesellt sich sekundär die Beobachtung, daß die Einwirkung der bildenden Kunst auf Rilkes Pariser Schaffen in der Forschung starke Beachtung gefunden hat, daß die Rilkeforschung sich aber einmütig über die Frage ausschweigt, was die bildende Kunst (mit Ausnahme vereinzelter Erlebnisse, wie Grecos und der 'Saltimbanques' Picassos) für sein Spätwerk bedeutet haben mag. Dies alles scheint darauf hinzuweisen, daß die Einwirkung der bildenden Kunst auf Rilkes Spätwerk, wenn es schon eine solche gibt, wohl sehr wenig relevant sein muß.

Dennoch wollen wir im folgenden versuchen, gewissermaßen das Gegenteil nachzuweisen. Wenn man die in den Briefen seit etwa 1910 zerstreuten, oft unscheinbaren, manchmal auch substantielleren Äußerungen über Erscheinungen der zeitgenössischen bildenden Kunst synoptisch betrachtet, so wird eine merkwürdige Konsistenz und Durchgängigkeit in der Auffassung und Stellungnahme sichtbar. In Bejahung und Verneinung, in Angezogen- und Abgestoßenwerden gibt es etwas wie einen verborgenen, aber festen Mittelpunkt des wertenden Interesses. In vorläufiger und noch unzulänglich grober Umschreibung (die genauere Spezifizierung wird sich im Laufe der Untersuchung ergeben): Rilke zeigt sich intrigiert und tief

[2]) 30. 8. 1910, an die Fürstin von Thurn und Taxis.

beunruhigt durch den seit etwa 1905 in Frankreich und bald auch in Deutschland in Erscheinung tretenden Prozeß der »Entgegenständlichung«, durch die in mannigfaltigen Erscheinungen zutage tretende Tendenz der Malerei, sich von der konkreten Bildvorstellung zu emanzipieren. Und es wird sich zeigen, daß diese Beunruhigung, verbunden mit gewissen noch zu erörternden kulturkritischen oder zivilisationskritischen Beobachtungen und Gedankengängen, tief ins Zentrum von Rilkes Denken über das Wesen und die Aufgabe des Menschen hineingreift und als auslösendes Element einen wesentlichen Anteil am Aufbau der Ideenwelt und der dichterisch-symbolischen Formulierungen seiner Spätdichtung hat. Genauer gesagt: die Reflexion über Erscheinungen der bildenden Kunst ist ein wichtiges Ferment geworden im Wachstumsprozeß jener »Idee« oder »Lehrmeinung«, die einen ideellen Mittelpunkt der Duineser Elegien bildet, der Idee nämlich der dem Menschen aufgetragenen Verwandlung des Sichtbaren im inneren Herzen.

Wir werden diesen Zusammenhang unter Beweis stellen müssen. Wenn dies aber gelingt, so ist damit zu gleicher Zeit ein Hilfsmittel zur Deutung jener Lehrmeinung gewonnen, ein bescheidenes Hilfsmittel freilich, aber sicher kein überflüssiges, wenn man den Stand der Auslegung der Elegien bedenkt. Es ist vielleicht zweckdienlich, daß wir unser Verfahren im voraus etwas erläutern, weil der Weg, den wir zu gehen haben, recht verschlungen ist. Zunächst wollen wir uns das Problem dadurch vergegenständlichen, daß wir uns die einschlägigen Aussagen der siebenten und der neunten Elegie vor Augen stellen und vorläufig nach ihrer Bedeutung fragen. Darauf folgt die Behandlung von Rilkes kulturkritischen Reflexionen im allgemeinen und dann seiner Äußerungen über die zeitgenössische bildende Kunst im besonderen. In dieser Behandlung ist dasjenige, was wir zur Interpretation der Elegien beisteuern können, vor allem implizit gegeben. Die philologisch fundierte Ausbreitung des Materials erfordert eine gewisse Umständlichkeit; um so mehr werden wir bestrebt sein, an allen geeigneten Stellen auch explizit auf unser Hauptproblem Bezug zu nehmen, damit der aufmerksame Leser den roten Faden nicht verliert.

II.

Um eine angemessene Sicht zu gewinnen, wollen wir ausgehen von Rilkes Verhältnis zur Dingwelt, von seinem intimen Umgang mit den Dingen, an dem die Seele und die Sinne gleichermaßen intensiven Anteil haben. Die höchstverfeinerte Sinnlichkeit dieses großen Sensitivisten ist uns aus vielen seiner Werke und namentlich aus den 'Neuen Gedichten' genugsam bekannt. Aber bei sinnlicher Erfassung hat dieses Verhältnis zur Dingwelt nicht sein Bewenden. Hinsichtlich des frühen Rilke hat man mit

Recht von Dingmystik und Dingfrömmigkeit gesprochen. Das Ding ist ihm gewissermaßen mehr als der Mensch: durch seine reinere und gesichertere Seinsweise hat es eine gewisse Vorbildlichkeit für den flüchtigen, dem Schicksal ausgelieferten Menschen. Schon im 'Stundenbuch' heißt es, der Mensch solle »ähnlicher den Dingen« werden[3]), und im Rodinbuch heißt das Ding (hier freilich das »Ding« im zugespitzten Sinn: das Kunstding) eine »Insel, überall abgelöst von dem Kontinent des Ungewissen«[4]). Während sich diese Ehrfurcht vor dem Ding durchaus als Gefühlsgrundlage behauptet, findet nun aber beim späten Rilke in anderer Hinsicht ein tiefer Wandel in der Auffassung der Dinge statt. Daß das Ding ohne weiteres gesicherter und »heiler« wäre als der Mensch – diese Auffassung erweist sich als zu simplistisch, als empfindsam und weltfremd. Denn auch die Dinge schwinden dahin, auch sie sind dem Verfall und der fressenden Zeit ausgeliefert. Es handelt sich um die Erfahrung, daß die technokratische Zivilisation die echten Dinge, die für uns in ihrer einfachen und sichtbaren Konkretheit eine mythische Gültigkeit haben, durch Schein-Dinge, durch rationelle Konstruktionen ersetzt. Es ist außer allem Zweifel, daß diese Erfahrung der Hinfälligkeit der Dingwelt durch das Erlebnis des Krieges noch schmerzlicher wurde. Und das Wesentlichste dabei ist: Rilke sieht jetzt ein, daß jener dem Ding zugebilligte Vorzug, sein heiles, gesichertes, abgerundetes Dasein, nicht etwas ohne den Menschen Bestehendes ist, sondern daß das Ding diesen Vorzug und diese Vorbildlichkeit eben in der Vorstellung des Menschen hat, daß es seine mythische Gestalt durch unsere seelische Aktivität gewinnt. Daher braucht das Ding den Menschen; im Menschen, als dessen seelischer Besitz, kommt das Ding erst zu sich selbst. Und deshalb hat der Mensch die Aufgabe, das Ding in sich hineinzunehmen, die heile Gestalt der Dinge in sich hinüberzuretten, und dies um so mehr, je mehr die äußere Existenz der echten Dinge durch den Einbruch der Zivilisation gefährdet und korrumpiert wird.

Nach einigen überleitenden Zeilen, in denen die Vokabeln »sichtbar« und »innen verwandeln« zuerst auftauchen, fängt der sechste Abschnitt der siebenten Elegie an:

> Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser
> Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer
> schwindet das Außen.

Darauf folgt gleich exemplifizierend eine Evokation der technisierten und der technischen Welt:

> Wo einmal ein dauerndes Haus war,
> schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu Erdenklichem

[3]) G. W. II, S. 137.

[4]) G. W. IV, S. 387. – Eine wertvolle Sammlung weiterer Belege: O. F. Bollnow, Rilke, Stuttgart 1951, S. 109–131.

völlig gehörig, als ständ es noch ganz im Gehirne.
Weite Speicher der Kraft schafft sich der Zeitgeist, gestaltlos
wie der spannende Drang, den er aus allem gewinnt.

Auch die höchstwertige Sichtbarkeit ist verlorengegangen, der Tempel. Auch sie schlägt nach innen, in die Seele des Menschen:

Tempel kennt er nicht mehr. Diese, des Herzens, Verschwendung
sparen wir heimlicher ein. Ja, wo noch eins übersteht,
ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes –,
hält es sich, so wie es ist, schon ins Unsichtbare hin.
Viele gewahren's nicht mehr, doch ohne den Vorteil,
daß sie's nun innerlich baun, mit Pfeilern und Statuen, größer!

Der in diesen Zeilen schon durch »nicht mehr« und »noch« angedeutete Gedanke, daß das Leiden der Zeit eine Krisen-, eine Umkehrerscheinung ist, wird explizit im nächsten Abschnitt ausgeführt:

Jede dumpfe Umkehr der Welt hat solche Enterbte,
denen das Frühere nicht und noch nicht das Nächste gehört.
Denn auch das Nächste ist weit für die Menschen. Uns soll
dies nicht verwirren; es stärke in uns die Bewahrung
der noch erkannten Gestalt.

Die »Bewahrung der noch erkannten Gestalt« ist nichts Passives, kein bloßes Beharren beim Herkömmlichen, sondern höchste, durch Einsicht und Willen gelenkte seelische Aktivität. Sie impliziert, daß der Mensch diese »erkannte Gestalt«, die sich sowohl dem »erdachten Gebild« (7, 54) wie dem »Tun ohne Bild« (9, 45) entgegensetzt, auch ausspricht, daß er ihr im Kunstwerk neue Wirklichkeit verleiht. Dieses gestaltende Aussprechen heißt bei Rilke kurzweg »sagen«. Und so stellt, nach der in der siebenten Elegie vollzogenen Diagnose des negativen Tatbestandes, die neunte Elegie die positive Forderung. Diese wird zuerst nur noch indirekt laut in der vorsichtigeren Frageform:

Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, –
höchstens: Säule, Turm ... aber zu sagen, versteh's,
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein.

Aber dann ertönt die Forderung vollkräftig in der Form des Imperativs:

Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, ihm
kannst du nicht großtun mit herrlich Erfühltem; im Weltall,
wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig
ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,
als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.
Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest
bei dem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil.
Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann, wie schuldlos und unser,

wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschließt,
dient als ein Ding, oder stirbt in ein Ding –, und jenseits
selig der Geige entgeht. – Und diese von Hingang
lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich,
traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.
Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln
in – oh, unendlich in uns! wer wir am Ende auch seien.

Dadurch, daß wir die Dinge zu unserem Seelenbesitz machen, sie »im unsichtbarn Herzen verwandeln«, werden sie selbst »unsichtbar«. Das sagen die anschließenden Zeilen:

Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar
in uns erstehn? – Ist es dein Traum nicht,
einmal unsichtbar zu sein? – Erde! unsichtbar!
Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?

Im bekannten Brief an Witold von Hulewicz hat Rilke dies folgendermaßen kommentiert: »Die Natur, die Dinge unseres Umgangs und Gebrauchs, sind Vorläufigkeiten und Hinfälligkeiten; aber sie sind, solang wir hier sind, unser Besitz und unsere Freundschaft, Mitwisser unserer Not und Froheit, wie sie schon die Vertrauten unserer Vorfahren gewesen sind. So gilt es, alles Hiesige nicht nur nicht schlecht zu machen und herabzusetzen, sondern gerade, um seiner Vorläufigkeit willen, die es mit uns teilt, sollen diese Erscheinungen und Dinge von uns in einem innigsten Verstande begriffen und verwandelt werden. Verwandelt? Ja, denn unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfällige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns 'unsichtbar' wieder auferstehn. Wir sind die Bienen des Unsichtbaren. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible.«[5])

Wir haben die für uns wichtigen Kernstellen aus ihrem Kontext herausbrechen müssen; ein durch die Ökonomie unserer Arbeit bedingtes Übel, dem nur abgeholfen werden kann, wenn der Leser sie in ihrem Zusammenhang nachliest. Und auch müssen wir es uns versagen, eine erschöpfende Interpretation auch nur anzustreben. Im Brennpunkt unserer Fragestellung soll nur die Frage stehen: wie verhalten sich zueinander die beiden Forderungen, die sich auf die Formeln »Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares« und »Bewahrung der noch erkannten Gestalt« bringen lassen[6])?

[5]) 13. 11. 1925, an Witold von Hulewicz.

[6]) Auch kann es nicht unsere Aufgabe sein, unsere Erörterungen bis in Einzelheiten mit den bestehenden Deutungen der Elegien zu konfrontieren. Es sei nur angedeutet, daß die Kommentare trotz inständigem Bemühen gerade hinsichtlich der hier aufgeworfenen Frage nicht zu letzter Klarheit gediehen sind und auch untereinander ziemlich stark divergieren. Bollnow faßt die von Rilke gemeinte »Verwandlung« einfach als »Umsetzung von körperlichem in geistiges

Widersprechen sie sich oder stehen sie miteinander im Einklang? Man könnte geneigt sein zu glauben, daß die Verwandlung ins Unsichtbare Verwandlung ins rein Ideelle bedeute. Was von den Dingen übrigbleibt, wenn

---

Sein, in ein ideales Sein« auf, er bezeichnet das Rilkesche »Reich des Unsichtbaren« klipp und klar als »das Reich der Ideen« und spricht von »umgekehrtem Platonismus« (O. F. Bollnow, Rilke, Stuttgart 1951, S. 143). Letzteres ist vielleicht nicht geradezu unrichtig, aber doch gefährlich und zu Mißverständnissen verführend, wenn gar nicht klargestellt wird, inwieweit die visuelle Gestalt der Dinge in jenem »Reich der Ideen« bewahrt bleibt! Bollnow äußert sich denn auch nicht über das Verhältnis der Verwandlung ins Unsichtbare zur »Bewahrung der noch erkannten Gestalt«, sondern erblickt in letzterer nur eine »zweite, der Vergangenheit zugewandte Aufgabe« (S. 145). Die Zeilen »Tempel kennt er nicht mehr. Diese, des Herzens, Verschwendung / sparen wir heimlicher ein« (7, 57) bedeuten für ihn, »daß sich der Akzent der menschlichen Tätigkeit in dem Sinne ins Geistige verlagert, daß an Stelle der bildenden Künste die Dichtung die Führung übernimmt« (S. 144). Wir werden aber sehen, daß sich die Verwandlung ins Unsichtbare nach Rilkes Auffassung auch in der bildenden Kunst selbst vollziehen kann. – Für Romano Guardini (Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins, München 1953) dagegen resultiert der Verwandlungsprozeß schließlich doch wieder in visuell wahrnehmbarer Gestalt. Er kommentiert »Unser / Leben geht hin mit Verwandlung« (7, 50 f.) mit den Worten: »Das draußen Angetroffene wird ins Innere aufgenommen, durchwußt, durchfühlt und in die Werkgestalt übertragen« (S. 271), und zu »Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln« (9, 65) lautet der Kommentar: »Diese Verwandlung ist aber von Rilke nicht nur psychologisch, sondern real gemeint, ... es entsteht eine neue, nicht nur gedachte oder empfundene, sondern reale Weltgestalt« (S. 361). Diese Auffassung äußert sich auch in Einzelheiten seines Kommentars. Es wird anläßlich der Worte »Tempel kennt er nicht mehr« (7, 57) der Tempel, diese höchstgültige Sichtbarkeit, ausdrücklich ein »aus Verwandlung stammendes Werk« genannt (S. 276). – Else Buddeberg (Die Duineser Elegien R. M. Rilkes, Karlsruhe 1948) betont sehr stark das Element der Gestalthaftigkeit in der Verwandlung ins Unsichtbare, dies in engem Zusammenhang mit der durchgängigen Ausrichtung auf den Engel (den wir nach Bollnow, S. 109, an entscheidenden Stellen streichen dürfen, ohne Wesentliches zu verändern ...). Der Engel ist »Hort der Gestalt«, »Gestalt der Transzendenz«; »auf ihn ist jede im Irdischen mögliche Gestalt ausgerichtet« (S. 294). »Durchgehend durch die Elegien aber hat die Bezogenheit zur Transzendenz ihren Sinn nur in der Zurückwendung ins Irdische; sie will Gestaltverwirklichung ins Irdische ...« (S. 295). (Sehr ähnlich also wie Guardini.) Und sogar wird über die Elegien überhaupt gesagt: sie »sind der Weg der Vereinigung des scheinbar Unvereinbaren: Gestalt und das Unsichtbare« (S. 218). Mit dieser Ansicht werden sich die Resultate meiner Untersuchung eng berühren. Nur bleiben bei Buddeberg die mit den Begriffen »Gestalt«, »Gestalthaftigkeit«, »Gestaltverwirklichung« operierenden Gedankengänge von einer etwas spröden und schwer faßbaren Begrifflichkeit, ohne schlagende Widerlegung der gegenteiligen Auffassung. Es wird mein Anliegen sein, durch stärkere und durchaus induktive Hineinbeziehung der ganzen Aura von Rilkes Erleben der sichtbaren Wirklichkeit den Gestalt-Begriff gegenständlicher zu fassen und dadurch weniger wehrlos gegen gegenteilige Ansichten zu machen.

sie in unser seelisches Inventar übergehen, wäre die überzeitliche und überräumliche, und weil aus Zeit und Raum weggenommen: die abstrakte Idee der Dinge. Die »Bewahrung der noch erkannten Gestalt« wäre dann eine durchaus andersartige, ja gegensätzliche Aktivität, vielleicht eine Art von harmloser Nebenbeschäftigung, die bloß durch Pietät der schönen Vergangenheit gegenüber eingegeben wäre. Dieser Gedankengang, auf den wir uns nur versuchsweise einen Augenblick einlassen, bedeutet aber einen Irrweg. Rilke ist weder ein Mystiker, der Raum und Zeit hinter sich läßt, um in das Eine, in das göttliche Einerlei aufzugehen, noch ist er ein Philosoph, dem die abstrakte Idee mehr als die Fülle der Gestalten gilt. Rilke ist zuerst und zuletzt ein echter Künstler, auf Gestalt versessen; ihm wird die Wirklichkeit erst als Gestalt sinn- und wertvoll. Und es ist gerade der Einsatz seines heißen Bemühens, die mythisch-gültige Gestalt der Dinge zu retten. Aber wie reimt sich dies mit ihrem Unsichtbarwerden? Die Antwort dürfte hier einmal relativ einfach sein. Natürlich ist unser Inneres, unsere Seele, in die sich die Dinge hinüberretten, per definitionem unsichtbar; aber das verhindert nicht, daß in ihr, als Vorstellung, die Gestalten der Dinge bewahrt bleiben. Verwandlung des Sichtbaren und Bewahrung der noch erkannten Gestalt sind eng miteinander verbunden und nahezu miteinander identisch; beide Forderungen meinen eine und dieselbe Wesenheit, nur unter verschiedenem Aspekt. Wir wollen dies dadurch unter Beweis stellen, daß wir sie mit den genannten Bereichen von Rilkes Wirklichkeitserleben konfrontieren.

III.

Dem Leser von Rilkes Briefwerk fällt es auf, daß die Vokabeln »sichtbar« und »unsichtbar«, oft in Zusammenhang mit benachbarten Begriffen wie »Gestalt«, »Figur«, »Bild«, »Erscheinung«, schon lange vor der Vollendung der Duineser Elegien recht häufig und mit emphatischer Sinnschwere vorkommen, meistens in Äußerungen kulturkritischen (oder vielleicht besser: zivilisationskritischen) Inhalts oder doch in solchen, wo das zivilisationskritische Moment hineinspielt. Trotz ihrer durch die bunte Fülle der Lebenswirklichkeit eben gegebenen Mannigfaltigkeit weisen sie einen durchgehenden Sinnzusammenhang auf. Es wird hier überall das Bewußtsein des Auseinanderklaffens von Außen und Innen vernehmlich, die leidvolle Einsicht, daß die kulturelle Erscheinungswelt in immer geringerem Grade die adäquate Abspiegelung des Inneren ist und daß das Innere ohnmächtig ist, sich wirklich in Erscheinung umzusetzen. Das ist natürlich keineswegs ausschließlich Rilkes Gedankenbesitz; es ist Kulturkritik im Gefolge Nietzsches, der in Deutschland als erster Diagnostiker die Verselbständigung und Isolierung der Innerlichkeit, die Innerlichkeit

ohne äußere Entsprechung, als Zeitkrankheit aufgezeigt hatte. Schon in 'Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben' wird als »die eigenste Eigenschaft« des modernen Menschen bezeichnet »der merkwürdige Gegensatz eines Innern, dem kein Äußeres, eines Äußeren, dem kein Inneres entspricht, ein Gegensatz, den die alten Völker nicht kennen. Das Wissen, das im Übermaße ohne Hunger, ja wider das Bedürfnis aufgenommen wird, wirkt jetzt nicht mehr als umgestaltendes, nach außen treibendes Motiv und bleibt in einer gewissen chaotischen Innenwelt verborgen, die jener moderne Mensch mit seltsamem Stolze als die ihm eigentümliche 'Innerlichkeit' bezeichnet.« »Das dagegen, was wirklich Motiv ist und was als Tat sichtbar nach außen tritt, bedeutet dann oft nicht viel mehr als eine gleichgültige Konvention, eine klägliche Nachahmung oder selbst eine rohe Fratze.«[7]) Diese kulturkritischen Gedankenmotive haben sich um die Jahrhundertwende sehr verbreitet; als ein Beispiel sei nur Hofmannsthal genannt, dessen Abhandlungen ('Der Dichter und diese Zeit'; 'Die Farben') manchmal von ihnen durchtränkt sind. »Es ist das Wesen dieser Zeit, daß nichts, was wirkliche Gewalt hat über die Menschen, sich metaphorisch nach außen ausspricht, sondern alles ins Innere genommen ist, während etwa die Zeit, die wir das Mittelalter nennen und deren Trümmer und Phantome in unsere Zeit hineinragen, alles, was sie in sich trug, zu einem ungeheuren Dom von Metaphern aus sich ins Freie emportrieb.«[8])

Diese Gedankengänge haben bei Rilke eine merkwürdige Persistenz und in zunehmendem Maße eine eigene seelische Note und Reichweite über den Nietzscheschen bildungskritischen Ausgangspunkt hinaus gewonnen. Es seien die wichtigsten Belegstellen hier zusammengestellt und kurz kommentiert. Ein frühes, im Ausdruck noch sehr verhaltenes Zeugnis findet sich im zweiten Teil des Rodinbuches (1907): »In den Häusern des achtzehnten Jahrhunderts und seinen gesetzvollen Parken sah er wehmütig das letzte Gesicht der Innenwelt einer Zeit.«[9]) In den Krisenjahren seit 1910 häufen sich die bezüglichen Aussagen und werden sie nachdrücklicher und gegliederter. Auf dem Schlosse Duino liest Rilke die Annalen der italienischen Geschichte, die Muratori im 18. Jahrhundert zusammengestellt hat. »Ich staune, staune dieses vierzehnte Jahrhundert an, das mir immer das merkwürdigste war, unserem so genau entgegengesetzt, wo immer mehr alles Innere Inneres bleibt und sich dort zu Ende spielt ohne eigentliches Bedürfnis, bald fast ohne Aussicht, für seine Grade und Zustände draußen Äquivalente zu finden (daher die Gezwungenheit, Unaufrichtigkeit und Verlegenheit des jetzigen Dramas). Die Welt zieht sich ein; denn auch ihrer-

[7]) Nietzsches Werke, Taschenausgabe in 11 Bdn., Leipzig 1917, Bd. 2, S. 135 f.
[8]) Hugo von Hofmannsthal, Der Dichter und diese Zeit. Die prosaischen Schriften gesammelt, Bd. 1, S. 8 f.
[9]) G. W. IV, S. 417.

seits die Dinge tun dasselbe, indem sie ihre Existenz immer mehr in die Vibration des Geldes verlegen und sich dort eine Art Geistigkeit entwickeln, die schon jetzt ihre greifbare Realität übertrifft. In der Zeit, mit der ich umgeh, war das Geld noch Gold, noch Metall, eine schöne Sache, die handlichste, verständlichste von allen. Und ein Gefühl gab nichts darauf, sich in irgendeinem Innern zu benehmen und dort etwas zu werden; kaum war es da, sprang es schon in die nächste Erscheinung und überfüllte die von lauter Sichtbarem volle Welt, in die der Große Tod des Jahres 1348, berauscht von so viel Dasein, seiner selbst nicht mehr mächtig, hineinzielte.«[10]) Noch eindringlicher und in der Kasuistik noch treffsicherer ist vier Tage später die direkte Fortsetzung dieser Gedanken im Brief an Ilse Sadée. Ausgangspunkt ist Goethes 'Tasso', über den Rilke ein abfälliges Urteil fällt. Das wirkliche Tassoproblem liege woanders, im »Schwanken zwischen Außen und Innen«. »Damals fing vielleicht das an, was wir schon so seltsam vollzogen um uns sehen, das Zurückschlagen einer im Äußeren überfüllten Welt ins Innere. Sie werden verstehen, was ich meine: die inneren Erlebnisse waren im sechzehnten Jahrhundert im Sichtbaren draußen zu einer solchen Herrlichkeit gediehen, daß sie weiter nicht zu steigern war. Liebe und Wunsch, Rache und Haß fanden fortwährend unmittelbare, glänzende Realitäten, die sie draußen vertraten, darstellten und sofort übertrafen. Es liebte einer –, seine Liebe war die Geliebte, und wenn sie nachdenklich, vor ihrem Spiegel, eine Kette versuchte oder Ohrgehänge, so wurde diese Liebe irgendeines Menschen mehr um diese Kette, dieses Ohrgehäng. Und wenn einer noch so viel Haß in sich ansammelte, es war ein Zuwachs, wenn dieser Haß ins Handeln kam und im Andrang eines Mordes greifbar und tragisch wurde. Für Raskolnikow ist die Ausführung eine Enttäuschung –: und dieser Umschlag setzte irgendwie in Tasso ein und richtete ihn zugrund. Um diesen Punkt ist sein Wesen beweglich. Sehen Sie nur, Petrarca konnte noch auf dem Kapitol mit dem Lorbeer gekrönt werden, – wäre es zu der Krönung Tassos gekommen – sie hätte ihm namenlosen Schmerz bereitet – denn damals gab es schon kein äußeres Äquivalent mehr für den Ruhm . . .« Anschließend heißt es treffend, »daß der Brand von Rom und die schöne Seeschlacht von Lepanto nur noch in uns vorgehen können«, und Rilke fügt hinzu, »ich hoffe, ich kann dies alles einmal besser sagen und definitiv«. »Definitiv«, das heißt: im dichterischen Wort; es ist deutlich, daß diese Briefstellen (über ein Jahrzehnt hinweg) die direkte Vorform von verschiedenen Formulierungen in den diagnostischen Abschnitten der siebenten und neunten Elegie bedeuten.

Es zeugt für die Persistenz dieses Gedankenmotivs, daß es sich bei den verschiedensten Anlässen einstellt und sich auch auf die Sphäre der indi-

[10]) 1. 3. 1912, an Lou Andreas-Salomé.

viduellen Lebensgestaltung und Entscheidung erstreckt. Unter dem Eindruck von Tolstois Tod auf der kleinen, unbekannten Station in Rußland schreibt Rilke an Clara: »... wie hat dieses innere Leben doch immer wieder ins Sichtbare ausgeschlagen, unmittelbar in seine Legende übergehend. Es wird immer schwerer, für das, was die Seele tut, die äußere Handlung zu finden, Ibsen hat es aus Eigensinn innerhalb der Kunst durchgesetzt, Tolstoi, ehrgeizig der Wahrheit gegenüber und namenlos allein, zwang das Leben immer wieder, die Gradzahl zu sein für den Stand seiner Seele.«[11]) Nicht nur das alte Motiv vom eigenen Tode, sondern auch das von der Armut wird in den Gedankengang der Verinnerlichung und des Sichtbarwerdens hineinbezogen. In Assisi muß Rilke sich eingestehen, daß das franziskanische Armutsideal ein Anachronismus geworden ist und daß sein Herz sich ihm verschließt: »Der heilige Franz, das ist viel, aber uns umfaßt es nicht mehr, die Armut ist eines, handgreiflich wie ein Stein und ebenso hart, aber seither ist das Geld geistig geworden, weit über den greifbaren Besitz hinaus ein schwingendes, eindringliches, fast vom Besitzenden unabhängiges Element, eine Atmosphäre, die keinen Gegensatz mehr hat. Nun handelt sichs darum, zu diesem neuen 'Reichtum' die neue Armut zu finden, alles das hat sich ja weit ins Unsichtbare hinein zurückgezogen; nachahmen kann mans freilich immer noch außen, daß man arm sei, aber die richtige Armut muß wieder von neuem innen in der Seele geboren werden und wird vielleicht gar nicht franziskanisch sein.«[12]) Nur eine Ausweitung dieser Gedanken bedeutet es, wenn Rilke drei Wochen später der katholischen Kirche keine Kraft der gültigen äußeren Sichtbarmachung zuerkennt und sich aus diesem Grunde ausdrücklich von ihr distanziert. Im »rein Geistigen« mag die Kirche »ein unabsehbarer Umkreis« sein; »wo aber einer (wie ich es bin) zunächst zu einer Sichtbarmachung des Geistigen verpflichtet ist, da muß ihm die Kunst als die überaus größere (als seine weiteste ins Unendliche überführende) Lebensperipherie einleuchten ...«[13])

Zusammenfassend können wir sagen: Rilke sucht die Äquivalenz von Außen und Innen leidenschaftlich, aber im Bewußtsein, daß er sozusagen eine Nadel im Heuschober sucht. Das Schmerzliche dieses Bewußtseins wird noch ungleich akuter und heftiger in der Zeit des Weltkriegs, es ist geradezu zentral in Rilkes Kriegserleben. Merkwürdig genug ist das Verlangen nach gültiger Sichtbarkeit ein Hauptelement in dem komplizierten Seelendrang, aus dem heraus der Krieg zuerst jubelnd bejaht und gleich darauf in schroffem Umbruch radikal verneint wird. Der zweite der 'Fünf Gesänge' aus dem August 1914 hebt sehr charakteristisch an:

---

[11]) 18. 11. 1910, an Clara Rilke.
[12]) 18. 5. 1914, an die Fürstin von Thurn und Taxis.
[13]) 4. 6. 1914, an den katholischen Dichter Reinhard Johannes Sorge.

> Heil mir, daß ich Ergriffene sehe. Schon lange
> war uns das Schauspiel nicht wahr,
> und das erfundene Bild sprach nicht entscheidend uns an.

Aber dies waren nur »Einklänge ins Allgemeine«[14]), und jäh darauf erfolgt der »Rückschlag aus dem allgemeinen Herzen, in das aufgegebene, in das verlassene, namenlose eigene Herz«[15]). Wo Rilke sich, von dieser Position des eigenen Herzens aus, jetzt vom Glauben an den im Kriegsgott zur Sichtbarkeit gelangten Gemeingeist distanziert, da heißt es ebenso charakteristisch: »Alles Sichtbare ist eben wieder einmal in die kochenden Abgründe geworfen, es einzuschmelzen . . . In den ersten Augusttagen ergriff mich die Erscheinung ⟨!⟩ des Krieges, des Kriegs-Gottes . . ., jetzt ist mir längst der Krieg unsichtbar geworden . . .«[16]) Das Motiv klingt weiter, wobei immer deutlicher wird, wie weitgehend Sichtbarkeit und Sinn, Unsichtbarkeit und Sinnlosigkeit sich decken. Ein Beispiel hierfür: »Ich verstehe die gegenwärtige Hölle nicht . . ., es gibt wenig Konstanten im Menschlichen, wie viele sind anders, sind unbegreiflich geworden – haben die Farbe einer Zeit angenommen, die selbst nicht zu sagen wüßte, ob sie eine hat, ich glaube, sie spielt sich an einer noch unentdeckten Stelle des Spektrums ab, in einem Ultrarot, das über unsere Sinne geht.«[17]) Ein anderer Brief legt in aller Klarheit und Schroffheit dar, daß »die geistige Kontinuität« in Deutschland aufgegeben sei. Und in diesem Zusammenhang heißt es dann, scheinbar höchst unvermittelt: »Denn ⟨!⟩ wo ist für uns hier das Sichtbare dieser verzweifelten Welt? Meint man nicht, man müßte, beladen mit dem jahrelangen Bewußtsein dessen, was sich in ihr an Unheil vollzieht, endlich irgendwohin kommen, wo Menschen auf den Knieen liegen und schreien –, dies verstünde ich, ich würfe mich zu ihnen und dürfte nun auch meinen Schrei haben unter dem Schutze der ihren.« Wieder ist die mythisch-gültige Sichtbarkeit – hier die des knieenden und schreienden Menschen – synonym mit Kenntlichkeit. Das Entsetzlichste an diesem Kriege sei, »daß sein Druck nirgends dazu beigetragen hat, den Menschen kenntlicher zu machen«[18]). An diesem Gedankenmotiv hält Rilke eisern fest. Noch in der Rückschau führt er aus, daß die Schuld der Maßlosigkeit keinem Volke besonders anzurechnen sei – dies in Abwehr einer Anklage gegen Frankreich –, »denn diese Maßlosigkeit hat ihren Grund im ratlosen Verlorensein Aller«. »Ja, solche Epochen mag es schon gegeben haben, voller Untergänge, aber waren sie ähnlich ohne Gestalt? Ohne eine Figur, die das alles um sich zusammenzöge und von sich hinausspannte;

[14]) 9. 9. 1914, an Lou Andreas-Salomé.
[15]) 17. 9. 1914, an Thankmar von Münchhausen.
[16]) 6. 11. 1914, an Karl und Elisabeth von der Heydt.
[17]) 2. 8. 1915, an die Fürstin von Thurn und Taxis.
[18]) 9. 3. 1918, an Bernhard von der Marwitz.

so bilden sich Spannungen und Gegenspannungen ohne zentrale Stelle, die sie erst zu Konstellationen machte, zu Ordnungen, wenigstens Ordnungen des Untergangs.« »C'est le monde qui est malade, et le reste c'est de la souffrance.«[19]) Die Gestaltlosigkeit ist ihm das Spezifische der Krankheit und des Leidens der Zeit.

Die angeführten Stellen sind durchweg negativer Art, indem sie eben den Schwund oder das Fehlen einer äquivalenten Sichtbarmachung des Innern konstatieren und beklagen. Gerade gegen diesen dunklen Hintergrund der Kriegserfahrung versteht man um so besser das beglückte Aufatmen, wenn Rilke ausnahmsweise einmal gültige Sichtbarkeit erlebt. Die höchst ausführliche und eindringliche Beschreibung der Herren-Insel im Chiemsee[20]) ist darauf gerichtet, altgeformte Kulturlandschaft als sichtbaren Niederschlag von menschlichem Seelentum und Schicksal und somit als »innig« begreiflich zu machen. Von den hohen Bäumen heißt es, daß sie aus Stolz, vielleicht nicht ohne Trotz so groß geworden seien, »das geschonte Leben der Klosterherren hat sich in diesen Buchen und Eschen und Kiefern berechtigt und selbstbewußt zum Himmel erhoben und ausgebreitet, während die berühmten Linden (sie blühen jetzt), die drüben auf dem Anger des Frauenklosters stehen, aus Stille und Innigkeit durch die Jahrhunderte so groß geworden sind«. Während dies für das Visuelle gilt, heißt es vom Akustischen: »Mit dem Turm ist, so wie man ihn gewahrt, die kleine Insel samt ihrer innigen Natur an die Vergangenheit geheftet, der Turm setzt Daten und löst sie alle wieder auf, indem er, seit er steht, Zeit und Schicksal hinausläutet über den See, als ob er die Sichtbarkeit aller hier aufgegebenen Leben in sich zusammenfaßte und immer wieder ihr Vergängliches unsichtbar, in der sonoren Verwandlung der Töne, in den Raum hinübergäbe.« So halten sich »sichtbar« und »unsichtbar« hier die Waage, und die Stelle ist für uns besonders wichtig, weil Rilke hier nicht von einem zu beklagenden Schwund des Sichtbaren, sondern in wertpositivem Sinne von einer Verwandlung gewesener Sichtbarkeit ins Unsichtbare spricht, womit, soviel ich sehe zum ersten Male, das große Thema der Elegien angeschlagen wird.

Wir müssen aber, in der Zeit zurückgreifend, noch auf ein anderes Erlebnis einer Kulturlandschaft zu sprechen kommen, das ungleich stärker auf Rilke eingewirkt hatte und in seiner Auswirkung dauernder war: das Toledo-Erlebnis vom Herbst 1912. In Toledo gewinnt die Vorstellung der Äquivalenz von Außen und Innen einen Zug ins Ekstatische und Übersinnliche – das ist jene eigene seelische Note dem rein innerweltlich-kulturkritischen Äquivalenzbegriff Nietzsches gegenüber, von der oben schon die Rede war. Gültige Erscheinung ist ihm jetzt eine solche, die durch

[19]) 21. 1. 1920, an Leopold von Schlözer.
[20]) 26. 6. 1917, an Gräfin Aline Dietrichstein.

Erde und Himmel, Leben und Tod hindurchschreitet. Er nennt Toledo »eine Stadt Himmels und der Erden«, denn »sie ist wirklich in beidem, sie geht durch alles Seiende durch«, »sie sei in gleichem Maß für die Augen der Verstorbenen, der Lebenden und der Engel da«[21]). Die mythische Urkraft dieser phänomenalen Wirklichkeit ruft alttestamentliche Assimilationen hervor: »Welt, Schöpfung, Gebirg und Schlucht, Genesis«[22]). In der Rückschau wird das Erlebnis auf eine bündige Formel gebracht. Von Toledo heißt es, daß dort »das äußere Ding selbst: Turm, Berg, Brücke zugleich schon die unerhörte, unübertreffliche Intensität der inneren Äquivalente besaß ... Erscheinung und Vision kamen gleichsam überall im Gegenstand zusammen, es war in jedem eine ganze Innenwelt herausgestellt, als ob ein Engel, der den Raum umfaßt, blind wäre und in sich schaute«[23]). Im Engel ist das absolute Maß gegeben, auf das die Frage der Äquivalenz ausgerichtet wird. – Es muß freilich bemerkt werden, daß gerade diese ekstatische Komponente seines Toledo-Erlebnisses dem Dichter bald verdächtig wurde. In Paris zurück, schreibt er aus merklicher innerer Distanz, daß Paris sich zu Spanien verhalte wie die Rekonvaleszenz zum Fieber. »Ich war, je länger ich blieb, desto mehr innerlich unterbrochen in Spanien, das Extatische der Landschaft beschämt jeden gelassenen Moment.« »Ganz im Gegenteil zu Paris war man in Spanien durchaus in der Fremde, nie an ein Dasein angelehnt, beständig der Vision gegenüber, vor hingerissenen Dingen als ein Zurückbleibender dastehend, nicht wie hier überall von hinreißenden mitgenommen.«[24])

Der steile Zug ins Ekstatische und Visionäre und der aufgewühlte Ton sind denn auch stark herabgedämpft in den Schilderungen der Walliser Landschaft in den Briefen vom Jahre 1921, die im übrigen, wie man mit Recht bemerkt hat, in Wort und Bild erstaunlich eng an die spanischen Landschaftsevokationen anknüpfen[25]). Was übrigbleibt ist eine wundervolle Harmonie maßvoller Ordnung und Gesetzmäßigkeit. Ein Brief an Gertrud Ouckama-Knoop zählt beglückt die Dinge auf, die in dieses Maß eingeordnet sind, die Brücken, Tore, Wege, Brunnen, Burgen, Obstbäume: »Und keine Gestalt, keine – natürlich landestümlich gekleidete – Bauern-

---

[21]) 13. 1. 1912, an die Fürstin von Thurn und Taxis.

[22]) Ebenda; vgl. auch den Brief an Else Bruckmann, 28. 11. 1912.

[23]) 27. 10. 1915, an Ellen Delp.

[24]) 27. 3. 1919, an Katharina Kippenberg. – Es ist übrigens interessant zu beobachten, daß Rilkes Toledo-Erlebnis ausging und gefärbt wurde von einem Werk der bildenden Kunst, nämlich von Grecos Gemälde 'Toledo', das er 1908 im Salon d'Automne gesehen und in einem Brief an Rodin (16. 10. 1908) eindringlich und ergreifend beschrieben hatte.

[25]) Vgl. das wertvolle Kapitel 'Spanien, Wallis und das Spätwerk' in: Else Buddeberg, Rainer Maria Rilke, Stuttgart 1955.

frau, die nicht Figur wäre in Alledem, Akzent wäre oder Maß.«[26]) (Beim Lesen dieser Briefstellen wird man inne, wie sehr die Verse der neunten Elegie: »Sind wir nicht hier, um zu sagen: Haus, / Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster« Walliser Atmosphäre haben!) Für diese gesetzmäßige Gestalthaftigkeit des ihn umgebenden Wallis verwendet Rilke wiederum den Begriff der Äquivalenz: das Wallis sei »in großartiger Weise fähig, dem Ausdruck unserer innern Welt vielfältige Äquivalente und Entsprechungen anzubieten«[27]). Die vollgültige Sichtbarkeit, die Erscheinung als »Figur«, deren Abhandenkommen im modernen Leben er so stark und so schmerzlich empfand, hat die alte Kulturlandschaft ihm zurückgeschenkt.

IV.

Eine Seite von Rilkes in den Elegien gestaltetem Begriff des Unsichtbarwerdens ist, wie wir sahen, in den brieflichen zeit- und zivilisationskritischen Äußerungen der Vorkriegs- und der Kriegszeit intensiv vorgebildet: es ist der diagnostische Begriff der Unsichtbarkeit, die in den Elegien in Wendungen wie »immer geringer schwindet das Außen«, »schlägt sich erdachtes Gebild vor«, »Tun ohne Bild« evoziert wird. Es ist deutlich, daß diese bloß negative Unsichtbarkeit, der Schwund der »Gestalt«, der »Figur«, des »Bildes«, mit der in den Elegien als Postulat verkündeten, aus der Verwandlung des Sichtbaren im unsichtbaren Herzen resultierenden Unsichtbarkeit zwar in irgendeinem sachlichen Zusammenhang stehen muß, ohne aber beileibe mit ihr identisch zu sein! Das Verhältnis ist vielmehr gegensätzlicher Art. Gerade die Ungenüge über den empirisch gegebenen Schwund gültiger Sichtbarkeit, zusammen mit dem Bewußtsein, daß dieser Schwund ein unaufhaltsames und unausweichliches Verhängnis ist, treibt das Postulat einer wertpositiven Verwandlung der Erscheinungswelt hervor. Dies legt die Vermutung nahe, daß in dieser Verwandlung die von Rilke immer schon so sehr gefeierte »heile« Gestalt der Dinge bewahrt bleiben muß.

Diese Vermutung läßt sich dadurch bewahrheiten, daß wir uns genau Rechenschaft von Rilkes Reagieren auf die Erscheinungen der zeitgenössischen bildenden Kunst geben. Es wird ohne weiteres einleuchten, daß sich das Thema »Verwandlung des Sichtbaren« irgendwie mit der Problematik der modernen Kunst berührt. Ist es doch ein Hauptcharakteristikum der modernen Kunst in vielen ihrer wesentlichsten Ausprägungen, daß sie die visuelle Erscheinungswirklichkeit in einem vorher unvorstellbaren Maße deformiert und in etwas ganz anderes transformiert. Die Malerei macht

[26]) 26. 11. 1921, an Getrud Ouckama Knoop. Vgl. auch 25. 7. 1921, an die Fürstin von Thurn und Taxis, und 17. 8. 1921, an Nora Purtscher-Wydenbruck.

[27]) Zitiert von Else Buddeberg a. a. O. S. 367.

zwar noch Anleihen bei der gegebenen Erscheinungswirklichkeit, aber nur um diese dem souveränen Schaffen eigenständlicher Formgebilde unterzuordnen. Diese tiefgreifende Wandlung, die die Kunst unseres Jahrhunderts wie durch eine Kluft von der wirklichkeitsgebundeneren Kunst voriger Jahrhunderte zu trennen scheint, bereitet sich um die Jahrhundertwende vor und setzt dann machtvoll im Lauf der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts ein. In Frankreich treten 1905 die »Fauves« in Erscheinung und beginnt 1907 mit Picasso und Braque der Kubismus; in Deutschland setzt ungefähr gleichzeitig die vielheitliche Bewegung des Expressionismus ein, mit den Künstlergruppen 'Die Brücke' (1906) und 'Der blaue Reiter' (1911). Wir müssen es hier bei diesen summarischen (und dadurch für das Spezifische der einzelnen Richtungen höchst unzureichenden) Andeutungen bewenden lassen und können nur zusammenfassend sagen: im Jahrzehnt vor dem Weltkrieg findet in der bildenden Kunst die Grundlegung dessen statt, was noch unsere Zeit beherrscht; es ist die Zeit, die wir jetzt als den Sturm und Drang und zu gleicher Zeit als die Klassik der Moderne empfinden.

Und in jener Zeitspanne der großen schöpferischen Eruptionen und der radikalen Auseinandersetzung mit den überkommenen Werten der bildenden Kunst, in jenen denkwürdigen Jahren, wo Matisse, Picasso, Braque und ein Dutzend junger Weggenossen mit ihnen Schlag auf Schlag und mit erstaunlichem Impetus von einem Ergebnis zum andern fortschritten und der Malerei ein ungeahntes Neuland eroberten; wo die Salons d'Automne und die Salons des Indépendants von einem Jahr zum andern folgenschwere Ereignisse waren: in jener Zeit des Knospens und Blühens lebte Rilke in Paris! Die Frage drängt sich förmlich auf: Was hat er von diesen Dingen gewußt, wie hat er zu ihnen gestanden, welche Bedeutung haben sie für ihn gehabt? Rilkes einschlägige Äußerungen sind manchmal etwas dürftig und zum großen Teil recht summarisch, aber dennoch: wenn wir sie sorgfältig in die Annalen der bildenden Kunst einpassen und mit den Fakten konfrontieren, so werden sie etwas spezifischer und ergeben zusammen ein ziemlich eindeutiges Bild.[28]) Eines wird ohne weiteres klar: ein so tiefes und positives Verhältnis wie letztlich zu Cézanne hat Rilke zu der Kunst seiner Generationsgenossen keineswegs gefunden. Alles Spätere steht im Schatten des Cézanne-Erlebnisses vom Jahre 1907, es bewahrheitet sich in erstaunlichem Maße die nachherige briefliche Äußerung, daß

[28]) Frau Ruth Fritzsche-Rilke und Herr Willy Fritzsche stellten mir freundlicherweise ein umfangreiches Material von bisher unveröffentlichten Briefen aus dem Rilke-Archiv (im folgenden abgekürzt: R.A.) in Abschriften zur Verfügung. Ich möchte ihnen beiden an dieser Stelle für ihr meiner Arbeit entgegengebrachtes Interesse und für ihre erhebliche Mühewaltung im Sichten und Abschreiben der für meine Arbeit wichtigen Briefstellen meinen herzlichen Dank aussprechen.

BILDTEIL

zu

Die Verwandlung des Sichtbaren

von

Herman Meyer (Amsterdam)

Abb. 1

Pablo Picasso: La mort d'Arlequin. 1905

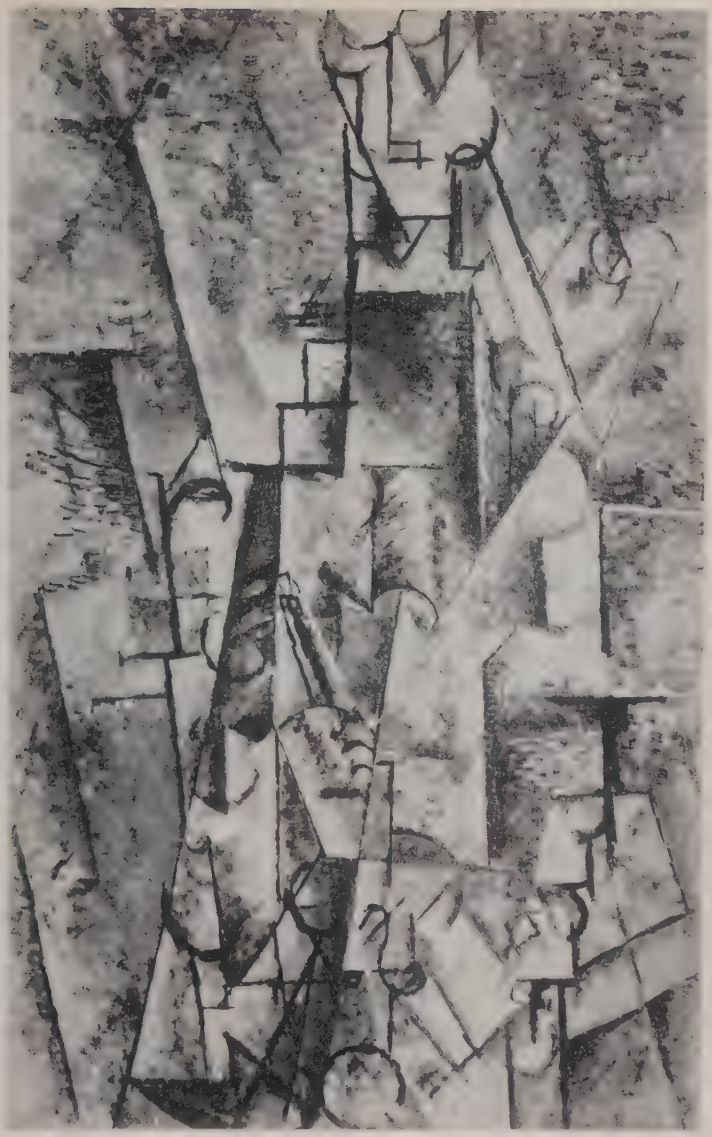


Abb. 2

Pablo Picasso, Le joueur de clarinette. 1911–1912

Abb. 3
Paul Klee, Feuerbote. 1919

er für diese »späteren Erscheinungen« »nicht mit voller Aufmerksamkeit zu haben« gewesen sei[29]), was nicht ausschließt, daß seine summarischen Urteile oft von einer schroffen Negativität sind.

Fragt man sich hinterher, welche von den vielen wichtigen damaligen Ausstellungen die bedeutendsten und wirklich epochemachenden gewesen seien, so müssen zwei von ihnen ganz besonders hervorgehoben werden: der Salon d'Automne 1905 und die Cézanne-Gedächtnisausstellung im Salon d'Automne 1907. Im Salon d'Automne traten 1905 Matisse und der um ihn versammelte Kreis von Koloristen (Marquet, Dérain, Vlaminck, Rouault usw.), die durch ein Witzwort des Kritikers Louis Vauxcelles bald den Nom de guerre »Les Fauves« erhielten, zum erstenmal als mehr oder weniger geschlossene Gruppe in Erscheinung, und es entspann sich in den Zeitungen ein wütiger Federkampf über diesen öffentlichen Skandal. Rilke hat jenen Salon besucht, und auch das gewaltige Wellenschlagen in der Öffentlichkeit wird ihm kaum entgangen sein. Er berichtet über Plastiken von Maillol und von Hoetger und über Rodins Zustimmung zu beiden. Über die Fauves aber kein Wort. Für uns Nachgeborene und Rückschauende ist es befremdend, zu lesen: »Was den Salon sonst interessant macht, waren größere Ausstellungen von Ingres und Manet, von Raffaelli und von einigen japanischen Sachen moderner Entstehung.«[30]) – Im Salon des Indépendants vom Jahre 1906 geben die Fauves, zu denen jetzt auch Braque hinzugetreten ist, sich ein neues Stelldichein; zusammen mit dem Salon d'Automne 1906 eine wichtige Etappe ihres Siegeszuges. Rilke berichtet an Clara: »Montag war ich einen Augenblick ⟨!⟩ bei den Indépendants; aber das ist Unfug und sinnlose Spielerei. Freiheit auf das armsäligste mißbraucht, irgendwo hingebracht (sic).«[31]) Obgleich sie nicht namentlich genannt werden, ist es doch deutlich, daß die Fauves gemeint oder doch mindestens mitgemeint sind.

Ebensowenig hat Rilke damals ein Verhältnis zu jener Richtung gefunden, die von 1907 an in noch viel stärkerem Maße als der Fauvismus die gesamte moderne Kunst beeinflußte: dem Kubismus. Ausgelöst wurde der Kubismus recht eigentlich durch die Cézanne-Gedächtnisausstellung im Herbstsalon 1907: vor Cézannes Gemälden und in produktiver Auseinandersetzung mit dessen Errungenschaften haben Picasso und Braque den Ausgangspunkt und die Grundlagen der konstruktiven, nicht-imitativen Kunst gefunden, die sich dann bis in die letzten Vorkriegsjahre auf ihren Gipfelpunkt im synthetischen Kubismus hin fortentwickelten. Die beiden befreundeten Maler und andererseits Rilke, der die dreiwöchige Ausstellung täglich besuchte: sie mögen einander dort oft gesehen haben,

[29]) 18. 5. 1917, an Elisabeth Taubmann.
[30]) 21. 11. 1905, an Professor Treu; R.A.
[31]) 5. 4. 1906, an Clara Rilke; R.A.

ohne sich zu kennen. Und diesem merkwürdigen Umstand darf man ruhig eine symbolische Bedeutung beimessen. Denn: so sehr sich die Einsicht in die ästhetische Eigenständigkeit des Formgebildes, die Rilke vor Cézanne gewann, mit den Bestrebungen Picassos und Braques berührt, sie bleiben doch andererseits durch einen haarscharfen Schnitt voneinander getrennt. Rilke hält fest an einer maßvollen Mimesis und am Gleichgewicht von dargestelltem Gegenstand und künstlerischer Form. Er zitiert zustimmend die Worte einer befreundeten Malerin: »Es ist wie auf eine Waage gelegt: das Ding hier und dort die Farbe; nie mehr, nie weniger, als das Gleichgewicht erfordert.«[32]) Für ihn ist Cézanne nach wie vor das Non plus ultra; für die Grundleger des Kubismus ist Cézanne das solide Fundament, auf dem die von der Tyrannei der Mimesis sich emanzipierende Malerei ihre autonomen Bildstrukturen aufbauen soll[33]).

In den folgenden Jahren wird Rilkes Urteil wenn möglich noch schroffer. Über die »neuesten Wendungen in der (ich würde fast nur noch sagen:) sogenannten Malerei« heißt es: »Es geht in diesen Dingen schrecklich zu in Paris, die neuesten Dinge kommen erschöpft zur Welt, d. h. nein: unmittelbar zu den Kunsthändlern, werden in den Handel hineingeboren und sind schon beim nächsten Händler überholt, überlebt, übertroffen: es ist ganz gut, jetzt nicht in Paris zu sein, c'est de la blague, que l'on peut ignorer mais qui vous irrite quand-même.«[34]) Das Urteil sitzt offenbar fest. Ebenso wegwerfend spricht er über »diese heutigen, in abgeleiteten Spielereien abgelenkte junge Maler«[35]). Den Gipfel erreicht seine Ablehnung in einem Brief an Elisabeth Schenk:

»Eine ganze Weile schon begreife ich nichts mehr, seit Cézanne, um dessen Werk ich viel Liebe und immer mehr Bewunderung aufbringe. Der große Alte ist kaum fünf Jahre tot und schon wirtschaftet eine leichte Nachkommenschaft über sein halb- und schlechtbegriffenes Werk weiter, und bringt sich um jeden Preis fort, jeder zu seinem verfrühten Eintagsruhm und kläglichsten Ende. Wirklich, es ist jetzt nichts für junge Menschen hier, sie werden nur konfus von der Menge des Unreifen, Unnötigen und Auffallenden, das jeder Tag ausstößt; in eine Betätigung, in der selbst guter Wille noch wenig ist, ist purer schlechter Wille geraten, und der gibt, zusammen mit dem leichten Können und Alles-

[32]) 12. 10. 1907, an Clara Rilke.

[33]) Hierher gehört es auch, daß Rilke sich, freilich bei andersartigem Anlaß, gegen eine sich von der Natur entfernende »Formvoreingenommenheit« wendet und beifällig Hokusais Worte zitiert: »Die Bilder der Dinge . . . neigen dazu hin, Schriftzeichen werden zu wollen; unsere Aufgabe ist es, sie immer wieder im Bildbereich, im Bildchen, zurückzuhalten.« – Frau Ruth Fritzsche-Rilke versieht die Worte 'im Bildchen' mit der Bemerkung: »Muß wohl heißen 'im Bildlichen'. Mir liegt hier nur eine fremde Abschrift vor.« – 9. 5. 1910 oder 1911, an Edith von Bonin; R.A.

[34]) 9. 6. 1913, an Erica Hauptmann; R.A.

[35]) 24. 3. 1913, an Dr. Kurt Becker.

verstehen, das unsere Zeit nun einmal hat, die widerlichste Mischung, ein Gift, das reine Gift, dürfen Sie glauben.«[36])

Es scheint mir evident zu sein, daß in dieser Urteilsbildung mit ihrer schematischen Gegenüberstellung von Cézanne und den jungen modernen Malern immer noch die 'Souvenirs sur Paul Cézanne' von Émile Bernard nachwirken, die Rilke im Oktober 1907 gelesen hatte. Dort spielt Bernard Cézanne gegen dessen 'continuateurs prétendus' in Paris aus, »une queue déformatrice de factices élèves«, und er läßt Cézanne von ihnen sagen: »Tout cela ne compte pas, ce sont des farceurs.«[37]) Rilke hält in seinem Urteil über Cézannes »leichte Nachkommenschaft« genau an diesem Schema fest. Viel später noch empfiehlt er einer befreundeten Malerin die Lektüre von Bernards Erinnerungen[38]).

Als Rilke 1914 nach Deutschland zurückgekehrt ist, bleibt seine Haltung der modernen Kunst gegenüber im allgemeinen ablehnend, aber die Auseinandersetzung mit ihr wird etwas substantieller und für unsere spezifische Fragestellung ergiebiger. Jetzt erfahren wir wenigstens, was Rilke an der modernen Malerei mißfällt.

»Diese ganze subkutane Malerei, die unter der eigentlichen heilen Bildoberfläche vor sich geht und vom écorché bis zum Skelett der Erscheinung alle Bildunterlagen aufdeckt, erscheint mir nur noch als die Anarchie eines durch Mikroskope verdorbenen und durch die zunehmende Unsichtbarkeit vieler Erlebnisse zum äußersten gereizten Blicks.«[39])

Der Bildungsgegenstand ist ihm geschändet und geschunden wie ein Marsyas oder ein Sankt Bartholomäus. Der Gedankengang setzt sich ein halbes Jahr später fort: »Ich muß annehmen, daß unsere Erlebnisse sich immer weiter ins Unsichtbare, ins Bazillare und Mikroskopische verschieben: und so läßt sich die absurde Gewaltsamkeit verstehen, mit der die Malerei, ebenso wie die Bühne, ihre vergrößerten und entrissenen Gegenstände zur Ausstellung bringt.«[40]) Aus diesen Briefstellen geht wiederum nicht hervor, welche speziellen Erscheinungen der Kunst Rilke meint, man kann sowohl an den Expressionismus wie an den Kubismus denken[41]). Aber darauf kommt es vielleicht weniger an. Wichtiger ist uns das Gedankenmotiv, das uns schon merkwürdig vertraut ist: der Schwund des heilen Gegenstandes, das Unsichtbarwerden der Erlebnisse, das ist das Stigma der technokratischen Zeit, das Rilke auch auf außerkünstlerischem

[36]) Pfingstmontag 1911, an Elisabeth Schenk zu Schweinsberg; R.A.
[37]) Mercure de France vom 16. 10. 1907, S. 614.
[38]) 8. 8. 1917, an Elisabeth Taubmann; R.A.
[39]) Kurz nach 12. 12. 1916, an Dr. H. Tietze; R.A.
[40]) 18. 5. 1917, an Elisabeth Taubmann.
[41]) Der im Anhang veröffentlichte Brief vom 8. 8. 1917 an Elisabeth Taubmann zeigt indessen, daß wohl besonders der Kubismus gemeint ist.

Gebiet längst beklagt hatte. Es ist bezeichnend, daß die Metaphorik, mit der Rilke diesen Schaden beschreibt, dem Bereich des Technischen und Naturwissenschaftlichen entnommen wird (Mikroskop, Bazillen, Chirurgisches). Der Abbruch der Dingwelt in der Kunst ist ihm ein Symptom der zivilisatorischen Unnatur eines durch die böse Übermacht von Technik und Maschine verdorbenen Zeitalters.

»Erst in der 'Verbannung', in der ich hier lebe, begann ich mich wieder, mehr aus désoeuvrement als aus Aufnahme (sic) umzusehen . . .«[42]) Die Berührungen mit bildender Kunst sind in der Münchener Zeit offenbar doch intensiver gewesen, als sie es zuletzt in Paris gewesen waren. Ein eigenes Verhältnis zum Werk einzelner Künstler zeichnet sich ab, aber meistens bleibt die Stellungnahme ambivalent und schwankend. Als ein Beispiel für diese Ambivalenz sei hier nur Kokoschka genannt, mit dem Rilke in München auch freundschaftlichen Umgang pflegte. Kokoschkas Werk ist ihm im Jahre 1916 zum irgendwie positiven Erlebnis geworden. Aber wie scheut Rilke dennoch vor intensiver Berührung zurück! Über die Möglichkeit einer Begegnung mit Kokoschka schreibt er ausweichend: »Da aber alles, was irgendwie aufs Eigene führt, eher schmerzhaft und verwirrend wirkt, solange man davon festgehalten ist, so halt ich mich lieber in gleichgültigster Schwebe und in einem vorsichtigen Abstand von Büchern, Bildern und den lebendigen Gesprächen.«[43]) In der tiefen Depression, die er damals durchmacht, hält Rilke sich auch und gerade das als verwandt Empfundene ängstlich vom Leibe. Er winkt ab, als Katharina Kippenberg bei ihm anfragt, ob Kokoschka den »Cornet« illustrieren könnte[44]) und äußert sich sehr distanziert und kritisch über Kokoschkas Dramen[45]). Im Jahre 1920 lehnt er es ab, über Kokoschka einen Aufsatz zu schreiben. Freilich habe er im Jahre 1916 eine bewundernde Überzeugung für Kokoschka empfunden und ausgesprochen; aber an jenes Erlebnis vermöge er nicht mehr anzuknüpfen. Jene Eindrücke haben sich im Gegenteil »zu einer Art Besorgtheit zusammengezogen, als ob jene große Begabung untrennbar mit den ihr innewohnenden Gefährdungen verbunden sei, die vielleicht nicht andere sind, als die allgemeinen der Zeit, nur daß sie, in diesem Künstler noch einmal mitgeboren, mit seiner Produktion wachsend, ihre zerstörende Kraft in demselben (hier fehlt im Original ein Wort: 'Maße' oder 'Grade'?) entwickeln, in dem seine Persönlichkeit zunimmt. Munch hat schon diese konstruktive Gewalt des Schreckens in seine Linien eingeführt, – aber er ist unendlich viel mehr 'Natur' als Kokoschka und so gelang es ihm, die Gegensätze des Erhaltenden und Vernichtenden immer

[42]) 18. 5. 1917, an Elisabeth Taubmann.
[43]) 4. 3. 1916, an Lou Albert-Lasard; R.A.
[44]) 30. 1. 1917, an Katharina Kippenberg.
[45]) 7. 6. 1919, an die Fürstin von Thurn und Taxis.

wieder im bloß räumlichen Ereignis, im 'Bilde' zu entwaffnen«[46]). Die Kunst Kokoschkas, des Expressionisten pur sang, sei »zerstörend«, sie sei keine »Natur« und es gelinge ihr nicht, für die innere Aufwühlung die äquivalente äußere Form zu finden. Kokoschka mag mitgemeint sein, wo Rilke allgemeiner schreibt: »Der Expressionist, dieser explosiv gewordene Innenmensch, der die Lava seines kochenden Gemüts über alle Dinge gießt, um darauf zu bestehen, daß die zufällige Form, in der die Krusten erstarren, der neue, der künftige, der gültige Umriß des Daseins sei, ist eben ein Verzweifelter . . .«[47]) Das Anliegen des Expressionismus berührt sich aufs engste mit Rilkes Problem: Äquivalenz von Innenwelt und sichtbarer Form. Aber durch explosive Gewaltsamkeit läßt sich diese Äquivalenz nicht verwirklichen. Die »zufällige Form, in der die Krusten erstarren«: das ist dasselbe negative Bild für fehlende Äquivalenz, das Rilke in der neunten Elegie verwendet: »Tun unter Krusten, die willig zerspringen, sobald / innen das Handeln entwächst und sich anders begrenzt.«

Rilke ist kein Snob, er läuft nicht hinter dem »dernier cri« her, und das Maß der Berühmtheit der Künstler, die ihm zum Erlebnis werden, beeinflußt sein Werturteil nicht. Deshalb besagt es etwas, daß die zwei zeitgenössischen Maler, mit deren Werk er sich am eingehendsten auseinandersetzt, gerade die zwei waren, deren Ruhm sich seitdem am höchsten entfaltet hat und die nach heutigem Empfinden die überragenden Gestalten jener Zeit sind: Picasso und Paul Klee. Was Rilke über sie äußert, ist genauer und eindringlicher als die vorhin zitierten Urteile. Es greift ins Zentrum des im vorigen entwickelten Hauptproblems und will jetzt analysiert sein.

Picasso ist Rilke nicht schon in Paris, sondern erst in München zum bedeutenden Erlebnis geworden, in den Jahren 1915–1916. Jeder Rilkeleser denkt hier natürlich – und mit Recht – zuerst an die 'Saltimbanques', das monumentale Gemälde aus Picassos »rosa Periode« (1905), damals im Besitz von Hertha Koenig, einer Bekannten Rilkes[48]). Selber ein Fahrender – Rilke hatte gerade seinen ganzen Besitz, der in Paris geblieben war, verloren – lebte er vier Monate als »Wächter am Picasso« in Frau Koenigs Münchener Wohnung und ließ sich von diesem trösten und auferbauen. »Cette voisinage m'ouvre presque, par moment, le monde . . .«, so schreibt er an die Fürstin von Thurn und Taxis[49]). Das Erlebnis haftete: die 'Saltimbanques' sind bekanntlich die wichtigste Inspirationsquelle der fünften

[46]) 12. 4. 1920, an Arpad Weixlgärtner; veröffentlicht in 'Die graphischen Künste' 53, 1930, Heft 1, S. 23–26.

[47]) 12. 9. 1919, an Anni Mewes.

[48]) Jetzt als Leihgabe der Chester Dale Collection in der National Gallery zu Washington.

[49]) 9. 7. 1915; ähnlich: 28. 6. 1915 an Thankmar von Münchhausen.

Elegie gewesen[50]). Rilkes substantiellste Äußerung aus der Zeit des Picasso-Erlebnisses selbst betrifft aber ein anderes Gemälde, einen der vielen Picassos, die er damals in der Galerie Caspari in München sah, nämlich den 'Sterbenden Pierrot', entstanden im selben Jahre wie die 'Saltimbanques'[51]). Der Brief, den er über dieses Gemälde an Marianne von Goldschmidt-Rothschild in Berlin schreibt, hat einen eigenartigen Verlauf. Er fängt an mit einer sachgetreuen, meisterhaft feinsinnigen Bildbeschreibung, die wohl dadurch bedingt ist, daß die Adressatin sich als Sammlerin für das käufliche Gemälde interessieren könnte. Aber über dem Beschreiben kommt unvermerkt ein anderes Element hinzu: Das Bild wird dem Briefschreiber zum Gleichnis für Picassos spätere kubistische Entwicklung. Ausgangspunkt dieser Wendung im Briefe sind die vier »Farbenflicken« auf Pierrots rechtem Ärmel, die, im Gegensatz zum übrigens dünnen und dürftigen Farbauftrag des Bildes, ganz »aus dem Vollen« gemalt seien, »als kämen sie unwillkürlich zu einem Glück zusammen, zu Pierrots Verklärung, zu seiner ewigen Seligkeit«. Und dann fügt Rilke hinzu: »Man möchte fast versucht sein, von diesem viertönigen Anschlag aus den späteren Picasso zu begreifen, als ob, nach Pierrots Tode, die zerschlagene Welt nur noch in solchen schönen Scherben zusammenkäme.« »Pierrot« steht hier gleichnishaft für die gegenstandsgebundene Kunst, die Picasso hinter sich gelassen hat:

»Gehört nicht Pierrots ganzer Leichtsinn dazu, die Gestalten wörtlich zu nehmen, als ob sie greifbar wie Puppen wären und nahrhaft wie schöne Äpfel, die man mit den Augen ißt –, während sie doch hinstürzen, durcheinander und aneinander vorüber und auch der Schauendste noch als ein immer Gestürzter ins Stürzende sieht. So daß Ruhe nur ist im Gefäll, im Flußbett, wo die Stufen nebeneinanderliegen, die den Sturz verursachen, das Hohe und das Tiefe, die Übergänge und die Getrenntheiten. Die Stelle am Ärmel des sterbenden Pierrot gibt zu denken: das ist nicht mehr der Schmerz und die Freude, die Sehnsucht und die Absage, Pierrot stirbt, die sind vorüber, aber man könnte meinen, dies alles sei entstanden, weil das Leben genau über diese Töne ging und fiel, von einem zum andern –, und so bleibt nichts übrig, als nach Pierrots Hingang einfach das Flußbett des Lebens zu malen, das Auf und Ab, die Neigungen und die Widerstände . . .«[52])

[50]) Der Sachverhalt ist in der Rilkeliteratur schon verschiedentlich behandelt worden, letztlich sehr gründlich und ergiebig von Peter H. von Blankenhagen, Picasso and Rilke, 'La Famille des Saltimbanques', in: Measure, A Critical Journal, Jg. 1 (1950), S. 165–185; deutsche Übersetzung in: R. M. Rilke und die bildende Kunst, Kunstwerk-Schriften Bd. 24, Baden-Baden 1952, S. 43–54.

[51]) Das von Rilke beschriebene Bild ist ohne jeden Zweifel identisch mit der Nr. 302 (Abb. 134) im Werkkatalog von Christian Zervos, Pablo Picasso, Bd. 1, Paris 1932: »La Mort d'Arlequin. Gouache 1905. Paris, Coll. Part. en Westphalie. Dim. 66 × 93 cm.« – Daß Rilke statt »Harlekin« »Pierrot« sagt, spielt keine Rolle.

[52]) 28. 7. 1915, an Marianne von Goldschmidt-Rothschild.

Hier wird ganz offenbar die spätere entgegenständlichende Kunst Picassos als unausweichlich begriffen und bejaht[53]). Abbildnahe Kunst (die die Gestalten wörtlich nimmt, als ob sie greifbar wie Puppen wären) wäre von jetzt an ein »Leichtsinn«. Denn die früheren Lebensgestalten stürzen hin, und auch der Schauendste sieht als ein immer Gestürzter ins Stürzende. Man spürt deutlich, wie sehr hier die Erschütterung durch den Weltkrieg hineinspielt. In den ersten Kriegsjahren finden sich in den Briefen immer wieder die Metaphern »Sturz«, »stürzen«, »Gestürzter«, »Bergsturz«, »Abgründe«, »Verschüttung« usw. zur Bezeichnung des vom Krieg verursachten inneren Chaos[54]). Rilke erblickt hier im Hinstürzen der festen Dingwelt, das ihm im Krieg zum schmerzlichen Erlebnis geworden war, eine objektive, der seelischen Situation des hinstürzenden Menschen entsprechende Zeitnotwendigkeit, und er bejaht es, daß Picasso mit dieser Situation Ernst macht und nicht mehr die absoluten Dinge, sondern die dynamischen Bezüge hinter den Dingen (»das Flußbett des Lebens«) malt. So legt Rilke sich, positiv wertend, Picassos Kubismus zurecht. Und hier befindet er sich auch für kurze Zeit in merklicher Nähe des Expressionismus, von dem er sich sonst so vorsichtig distanziert. Merkwürdig verwandt mit dem Gedankengang des Picasso-Briefes scheint mir der Gedichtentwurf 'Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos' aus demselben Jahre zu sein, wo der Zusammenbruch der geordneten und gestalteten Welt gleichfalls als notwendig akzeptiert, ja als gottgewollt bejaht wird und wo dem Herrn diese Worte in den Mund gelegt werden:

Menschen heften sich an die Begriffe,
fanden mühsam sich hinein.
Eine Zeit noch sollen Schiffe Schiffe
und ein Haus soll wie die Häuser sein.
Und der Stuhl, der Tisch, der Schrank, die Truhe
und der Hut, der Mantel und die Schuhe
ohne daß man ihnen etwas tue –:
aber diese Formen sind nicht mein.

An der Bildung ist mir nichts gelegen
denn ich bin der Feuerregen
und mein Blick ist wie der Blitz gezackt[55]).

[53]) Wir wissen nicht genau, welche kubistischen Gemälde Picassos Rilke vorschwebten. Der hier abgebildete 'Joueur de Clarinette' (1911–12) hat wahrscheinlich im Gespräch mit der Fürstin von Thurn und Taxis eine Rolle gespielt, vielleicht anläßlich der Reproduktion im Buch von Wilhelm Hausenstein 'Die bildende Kunst der Gegenwart' (Stuttgart und Berlin 1914), das Rilke sehr angeregt hat. Vgl. den Brief der Fürstin vom 25. 2. 1916 und Rilkes Antwort vom selben Tage.

[54]) Vgl. Briefe vom 6. 11. 1914, 12. 7. 1915, 15. 2. 1916 u. a.

[55]) Gedichte 1906 bis 1926, S. 572; dort die Angabe: München, 19./20. November 1915. Geschrieben unter dem Eindruck von Dürers Apokalypse.

Aber dieser Drang vom Gegenständlichen weg hält nicht lange vor. Nicht daß Rilke deshalb Picasso verleugnet hätte – aber höchst bezeichnend scheint mir doch die völlig verschiedene Art der Argumentierung zu sein, durch die er schon 1917 die Entgegenständlichung im Werke Picassos rechtfertigt: nicht als ein Ziel in sich selbst, sondern als einen Durchgangsweg zur Neubegründung einer gegenständlichen Malerei[56]).

Man könnte dennoch versucht sein, das »Hinstürzen der Gestalten« im Brief über Picasso in direkten Zusammenhang mit den Elegien zu bringen, in dem Sinne, daß der im Brief doch emphatisch bejahten Entgegenständlichung die Forderung der Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares in den Elegien entspräche. Diese Annahme ist jedoch nicht haltbar. Dies läßt sich nachweisen durch Vergleichung mit Briefen vom Anfang 1921, in denen Rilke in sehr verwandter Terminologie, aber mit stark verschobenem Wertmaßstab über die Entgegenständlichung im Werk von Paul Klee spricht. Diese Zeugnisse sind so bedeutend, daß es sich lohnt, gründlich auf sie einzugehen, auf die Gefahr hin, daß dies den Rahmen unsrer Darstellung fast sprengt.

In München war Rilke in den Kriegsjahren mit Klee gut bekannt gewesen. Im Jahre 1915 (in Rilkes Picassojahr also) hatte Klee ihm sogar eine große Anzahl seiner farbigen Blätter ins Haus gebracht (ungefähr 40 sagt der eine Brief, etwa 60 der andere). Rilke durfte sie monatelang behalten und hat sich intensiv mit ihnen beschäftigt. In vielen dieser Blätter wirkte der starke Eindruck nach, den Nordafrika – Tunis und besonders Kairuan – auf einer zusammen mit August Macke unternommenen Reise im April 1914 auf Klee gemacht hatte[57]). Rilke seinerseits war schon im Dezember 1910 in der »heiligen Stadt« Kairuan stark von der Lebendigkeit und Gegenständlichkeit der mohammedanischen Religion beeindruckt worden[58]). Aber dieses inhaltliche Moment ist sicher nicht das Einzige gewesen, was Rilke an Klees Blättern fesselte. Lou Albert-Lassard, Rilkes damalige Weggefährtin, schreibt sogar: »Vielleicht ist es dem langen Kontakt mit diesem Werk zu danken, daß Rilke begann, die heutige Kunst zu fühlen.« Darin mag ein richtiger Kern stecken[59]). Klee war damals der Öffentlichkeit noch ziemlich unbekannt. Von der Künstlergruppe 'Der Blaue

[56]) Vgl. den im Anhang abgedruckten Brief vom 8. 8. 1917 an Elisabeth Taubmann. – Vielleicht wußte Rilke von der jüngsten »realistischen« Wendung (1915) in Picassos Werk.

[57]) Gerade die herrlichen Kairuan-Blätter, die als sehr selbständige Verarbeitung des Kubismus einen wichtigen Wendepunkt in Klees Entwicklung darstellen, haben in letzter Zeit durch farbige Reproduktionen in fast unzähligen Veröffentlichungen eine Art von Popularität gewonnen.

[58]) 21. 12. 1910, an Clara Rilke.

[59]) Vgl. Lou Albert-Lasard, Wege mit Rilke, 1952, S. 95–97.

Reiter', der Klee sich 1912 angeschlossen hatte, waren die stoßkräftigeren Gestalten wie Kandinsky und Franz Marc nach außen sichtbarer geworden als der introvertiertere Klee. Jetzt, in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg, wurde Klee auch der Öffentlichkeit ein Begriff. Das Jahr 1920 brachte die erste umfassende Ausstellung (bei Hans Goltz in München; 362 Werke) und zwei Monographien über ihn zu gleicher Zeit[60]). Außerdem erschien im selben Jahre ein vielbeachteter Aufsatz von ihm in der Sammelschrift 'Schöpferische Konfession'[61]). Im November wurde Klee als »Meister« ans 'Bauhaus' in Weimar berufen; im Jahre 1921 beginnt seine dortige Lehrtätigkeit. Und jetzt erschien auch die dritte Monographie, die bedeutendste und eigenartigste: Wilhelm Hausenstein, 'Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters'[62]). Rilke war in München im Jahre 1915 auch mit Hausenstein bekannt geworden[63]), und in den folgenden Jahren hat er in freundschaftlicher Verbundenheit der essayistischen und kunsthistorischen Publizistik Hausensteins volle Beachtung geschenkt[64]). Hausenstein wußte von Rilkes Bekanntschaft mit Klee und seinem Interesse für dessen Werk. Es war also nur natürlich, daß er 'Kairuan' nach Muzot sandte. Rilke schreibt am 23. Februar einen gehaltvollen (hier unten im 'Anhang' abgedruckten) Dankesbrief an Hausenstein, schickt das Buch am nächsten Tage an Merline und geht, nachdem sie am 26. auf seine Sendung reagiert hatte, im Brief vom 28. an sie wiederum ausführlich auf das Thema ein[65]). Die beiden Zeugnisse ergänzen und beleuchten sich gegenseitig. Im Dankesbrief an den Verfasser werden die Worte vorsichtig auf die Goldwaage gelegt; der Brief an die Freundin hat trotz der späteren Abfassung einen direkteren und spontaneren Ton. Als weitere Ergänzung kommt ein Abschnitt in einem Brief an Hertha Koenig vom 4. März hinzu.

Merline äußert in ihrem Antwortbrief ihr Befremden und macht schwere Vorbehalte. Klees Kunst kommt ihr gewaltsam und willkürlich vor. Darauf nimmt Rilke in seiner Antwort Bezug:

---

[60]) H. von Wedderkop, Paul Klee, Leipzig 1920; Leopold Zahn, Paul Klee: Leben, Werk, Geist, Potsdam 1920.

[61]) In der Sammlung 'Tribüne der Kunst und Zeit', herausgegeben von Kasimir Edschmid.

[62]) Kurt Wolff Verlag, München 1921.

[63]) Lou Albert-Lasard vermittelte die Bekanntschaft, vgl. 'Wege mit Rilke', S. 113.

[64]) Einmal setzt Rilke sich mit ganzer Kraft und sogar drängend beim Insel-Verlag für Hausenstein ein, wegen der Publikation von dessen Büchner-Ausgabe. Vgl. Brief an Katharina Kippenberg vom 1. 10. 1915.

[65]) Die Datierung des letzteren Briefes in der Ausgabe 'Lettres françaises à Merline', Paris 1950, auf den 23. Februar ist offenbar falsch, sowie auch der dortige Text mehrere offensichtliche Fehler enthält.

»N'oubliez pas que lui-même ⟨Hausenstein⟩, quant à la production de Klee, se sert du mot: 'Verhängnis'. Anders kann man Klee nicht sehen, nur daß sein Verhängnis vielen Ungläubigen heutzutage, sozusagen, nahegelegt wird, à leur disposition – und daß Klee sich dieses ihm zugeschobenen Verhängnisses auf eine sehr besondere Weise bedient. Er macht es sich nämlich wirklich mit allen Mitteln unausweichlich, und nur d a n n ist ja ein Verhängnis echt, wenn nicht um es herumzukommen ist. Was erschütternd wirkt, das ist dieses, nach Fortfall des sujets, sich gegenseitig zum Sujetwerden von Musik und Graphik (Zeichnung), dieser Kurzschluß der Künste hinter dem Rücken der Natur und selbst der Imagination, für mich die unheimlichste Erscheinung von heute, aber auch schon wieder eine so befreiende: denn weiter geht es dann wirklich nicht. Und gleich dahinter (was Klee nicht mehr mitmachen wird, fürcht ich) kommt alles wieder in Ordnung. Ich habe während der Kriegsjahre (1915 brachte mir Klee etwa 60 seiner Blätter – farbige – ins Haus und ich durfte sie monatelang behalten: sie haben mich vielfach angezogen und beschäftigt, zumal soweit Kairouan, das ich kenne, darin noch zu gewahren war –) – ich habe also während der Kriegsjahre oft genau dieses zu erleben gemeint, dieses Ausfallen des Gegenstandes (denn es ist ja eine Glaubensfrage, wie weit wir irgendeinen acceptieren –, und noch obendrein uns durch ihn ausdrücken wollen: zerbrochene Menschen finden sich dann bestenfalls durch Stücke und Scherben bedeutet – –), aber jetzt, beim Lesen dieses geistreichen Hausenstein'schen Buches, entdeckte ich eine immense Beruhigtheit in mir und begriff, wie heil doch für mich alles sei . . . es gehört eine Obstination von Städtern dazu (zu denen auch H. gehört), zu behaupten, es existiere nichts mehr: ich kann mit Deinen kleinen Himmelsschlüsseln ganz von neuem anfangen, wirklich, nichts hindert mich, alles unerschöpflich und unverbraucht zu finden: wovon sollte je Kunst ausgehen, wenn nicht von dieser Freude und Spannung unendlichen Anbeginns!?«

Es ist ganz deutlich: Rilke schätzt das Buch von Hausenstein als geistreich und bedeutend, aber er lehnt Klees Kunst, eine wie hohe Meinung er auch von ihr hat, letzten Endes ab. Er zweifelt nicht an Klees Genius, aber wohl an der Richtung, in der dieser sich verwirklicht. Hausenstein spricht über Klees Kunst, eine Kunst jenseits des Gegenstandes, als über ein unausweichliches Verhängnis. Rilke verneint dies nicht, aber er relativiert es. Verhängnis schon, aber nur für diejenigen, die nicht mehr an den Gegenstand glauben können. Selber habe er diesen Glauben zeitweilig zwar geteilt, in den Kriegsjahren – und hier denken wir unwillkürlich an den Brief über Picassos 'La Mort d'Arlequin' und an den 'Johannes auf Patmos'-Entwurf – aber jetzt sei er über ihn hinaus.

Die terminologische Übereinstimmung mit dem Picasso-Brief ist handgreiflich. Dort »Hinstürzen der Gestalten«, hier »Fortfall des Sujets«, »Ausfallen des Gegenstandes«. Dort »zerschlagene Welt«, die nur noch »in schönen Scherben« zusammenkommt, hier »zerbrochene Menschen«, die sich »durch Stücke und Scherben« bedeutet finden. Aber welch ein Unterschied im Wertakzent! Der Ausfall des Gegenstandes, damals bejaht, ist jetzt »eine Obstination von Städtern« geworden. Natürlich, es ist jeweils von einem anderen Künstler die Rede; hier Klee, dort Picasso. Aber es wäre

zu simplistisch, den Wandel in Haltung und Wertung nur dorthin auszulegen, daß Rilke Picasso nun eben höher geschätzt hätte als Klee! Es handelte sich für ihn, durch beide hindurch, um eine zentrale Kunst- und Lebensfrage schlechthin. Ebenso wie er an Picasso das allgemeine Schicksal der Kunst in seiner Zeit erfaßte, ist das Hausensteinsche Buch ihm dadurch wichtig, »daß hier ein so eigentümlicher Durchschnitt durch die gegenwärtige Situation des Künstlers versucht worden ist«[66]). Daher auch die erstaunliche Übereinstimmung der Terminologie über den Abstand von fünf Jahren hinweg.

Der Schluß des Briefes an Merline, der den Begriff des »Heilen« exemplifiziert, fällt durch seinen empfindsamen Ton etwas ab. Im Brief an Hertha König sind die Sätze mit entsprechendem Stellenwert viel wuchtiger und gehaltvoller geraten. »Mir schien es über dieser – sehr anratbaren – Lektüre«, so schreibt Rilke, »daß wir über die Erfahrung der Sujetlosigkeit, die doch auch uns zuzeiten nicht ferne lag, schon wieder weit hinaus geraten seien, in eine Welt zwar nicht neuer, sondern eben jener urältesten Gegenstände, die sich durch die Jahrtausende hin dem künstlerisch-erstaunten Blick rein unerschöpflich erwiesen haben«[67]).

Wir horchen auf: das ist, in genauer Entsprechung von einem Wort zum andern, die Vor-Formulierung des Auftrags, der in der neunten Elegie dem Menschen erteilt wird, dem Engel »die Dinge« zu sagen, ihm »das Einfache« zu zeigen, »das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet, / als ein Unsriges lebt neben der Hand und im Blick. / Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest / bei dem Seiler in Rom oder beim Töpfer am Nil«. Diese kurze Briefstelle ist ein wichtiges Glied in der Kette unserer Beweisführung. Denn hier wird vollends klar, daß mit der »Verwandlung« der Dinge ins »Unsichtbare« und dem verwandelnden »Sagen« eben nicht etwas der Entgegenständlichung in der bildenden Kunst Analoges gemeint ist, nicht die Zeiterscheinung, die Rilke im Brief an Hausenstein als »die Abrückung der Ereignisse ins Unsichtbare, diesen an allen Stellen gleichzeitig vorbereiteten Verzicht einer Welt auf das sinnliche Äquivalent« beschreibt. Gerade die Beunruhigung durch diese Erscheinung ist für Rilke ein höchst wichtiger Antrieb geworden, der Entgegenständlichung eine andere Lösung entgegenzusetzen und sie dadurch zu überwinden. Die »Bewahrung der noch erkannten Gestalt« erweist sich als ein Aspekt oder als ein integrierendes Element der Verwandlung ins Unsichtbare.

Die Vollendung der Elegien im Februar 1922 ging bekanntlich höchst eruptiv vor sich, aber das heißt nicht, daß sie vom Himmel gefallen wären. Eine Inkubationszeit von intensivster Konzentration ging vorher. Rilke ist tief im Werdeprozeß der Elegien engagiert, als er, genau ein Jahr vor-

[66]) Im Brief an Hausenstein.

[67]) 4. 3. 1921, an Hertha Koenig; R.A.

her, mit unleugbarer innerer Anteilnahme das Buch von Hausenstein liest; so tief engagiert sogar, daß er gerade in diesen Tagen Merline fast abergläubisch bittet, nicht daran zu rühren und nicht von den Elegien zu sprechen. »Je ferai tout mon possible, pour m'approcher, – mais si j'arrive lentement par une discipline rigoureuse de tous les jours, même en touchant au travail, je serai encore – et pour longtemps – loin de cette tâche suprême.«[68]) Unter diesen Umständen ist es nicht unwichtig, zu fragen, was diese Lektüre für das Ganze der Elegien bedeutet hat. Der Ton von Hausensteins Buch ist artistisch eigenwillig und manchmal etwas gewaltsam und manieriert, aber das darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Anliegen des Verfassers ernst genug ist. Er dringt ins Zentrum der Frage vor, die für Rilke seit einem Jahrzehnt ein Kernproblem war: der Frage nach den Bezügen zwischen den Sinnen und dem Geist, dem Außen und dem Innen. Genaue Vergleichung mit Rilkes Briefen ergibt, daß Rilke das Buch sehr aufmerksam gelesen hat; es würde zu weit führen, auf alle Einzelpunkte einzugehen. Die grundsätzlichste Erörterung der Lage der Kunst bietet das 14. Kapitel, das die Entgegenständlichung in der modernen Kunst angesichts des »Homunkelwesens«[69]) der modernen Welt als ein notwendiges Verhängnis beschreibt. »Flucht aufs Land, Einsiedelei zwischen Bergen hat das Tatsächliche und Wesentliche der Stadt nicht aufgehoben ... Das Homunkelwesen bleibt und regiert. Keine Eremitage macht frei davon; keine Eremitage setzt an die Stelle des Homunkels die Natur.«[70]) Von diesen Worten konnte sich Rilke in seiner Eremitage Muzot persönlich betroffen und zum Widerspruch herausgefordert fühlen; die »Obstination von Städtern«, zu denen er im Brief an Merline auch Hausenstein rechnet, mag hierauf zurückgehen. Wichtiger als diese kleine Plänkelei dürfte aber eine andere Bezugnahme sein. Als Vorklang zum eigentlichen Thema verwendet Hausenstein ein einprägsames, symbolisch gemeintes Bild: die neuzeitliche neorenaissancistische St. Ursula-Kirche in München-Schwabing, ein Gemisch von »venezianischen« und anderen Renaissanceelementen, ausgeführt in rotem Backstein und beziehungslos hingesetzt zwischen häßlichen Straßen und Plätzen. Das historistische Bauwerk ist ihm Symbol des Unvermögens, Äußeres als gültige Form des Geistigen zu gestalten. »Aber den Menschen ist gar notwendig, Geist in sichtbare Standfestigkeit zu verwandeln. So bauen sie Kirchen. Wie nun, wenn der Augenblick gemeinsamen Vermögens zu dieser Leistung – es kann nur gemeinsam sein – vorüber ist? Dieser Augenblick ist unser. Er ist der Augenblick zwischen den Kirchen: den alten und den künftigen. Da bleibt der Geist wie Fledermaus in sich verhängt.«[71]) Diese Schilderung appellierte an

[68]) 20. 2. 1921, an Merline.
[69]) Hausenstein, Kairuan, S. 93.
[70]) a. a. O., S. 92 f.
[71]) a. a. O., S. 18.

Rilkes persönliche Erinnerung[72]). In Schwabing hatte Rilke die meiste Zeit seiner düstersten Lebensperiode (1914-1919) gelebt. Bei Hausensteins Schilderung der häßlichen Backsteinkirche als Symbol der Beziehungslosigkeit der modernen Stadt denkt man unwillkürlich an die zehnte Elegie, an die Evokation der »Leid-Stadt« und des »Trostmarkts«, »den die Kirche begrenzt, ihre fertig gekaufte: / reinlich und zu und enttäuscht wie ein Postamt am Sonntag«. Dies besagt vielleicht noch wenig, so merkwürdig die Verwandtschaft von Ton und Bild auch ist. Mehr als der persönlich-zufällige Umstand mußte etwas anderes den aufs Wort versessenen Dichter ansprechen: die einprägsame Prägnanz von Hausensteins Formulierungen[73]). »Dieser Augenblick ist unser. Er ist der Augenblick zwischen den Kirchen: den alten und den künftigen.« Darf man annehmen, daß diese lapidare Formulierung in Rilkes Geist haften blieb und zum Bild des »Tempels« in der siebenten Elegie aussproßte, das in genau derselben Sinnkonstellation den Zwischenzustand zwischen dem Alten und dem Künftigen evoziert?

> Tempel kennt er nicht mehr. Diese, des Herzens, Verschwendung
> sparen wir heimlicher ein. Ja, wo noch eins übersteht,
> wie einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes –,
> hält es sich, so wie es ist, schon ins Unsichtbare hin.
> Viele gewahren's nicht mehr, doch ohne den Vorteil,
> daß sie's nun innerlich baun, mit Pfeilern und Statuen, größer!

Unsere Vermutung wird bestärkt durch Folgendes. Bei Hausenstein leitet das Bild vom »wie Fledermaus in sich verhängten« Geist zu Klee über, dessen Tun gleichfalls als ein »Zwischen« bestimmt wird: »Sein Tun steht zwischen der Historie der gestrigen Dinge, der Leere der heutigen und der ersehnten, noch nicht ergriffenen Fülle der Dinge von morgen.«[74]) In völlig entsprechender Gedankenfolge schließen sich in der siebenten Elegie die Zeilen an: »Jede dumpfe Umkehr der Welt hat solche Enterbte, / denen das Frühere nicht und noch nicht das Nächste gehört.« Klee hat in Hausensteins Darstellung genau den Stellenwert, der in der Elegie den »Enterbten« zukommt. Verfolgt man die Relation weiter, so entspricht die dort gleich sich anschließende Mahnung »Uns soll / dies nicht verwirren; es stärke in uns die Bewahrung / der noch erkannten Gestalt« in ihrem Stellen-

[72]) Die Kirche der hl. Ursula steht in nächster Nähe der Ainmillerstraße, wo Klee seine Wohnung hatte und wo auch Rilke vom 7. Mai 1918 bis zum 11. Juni 1919 als Klees Nachbar wohnte. Hausenstein gedenkt dieses Umstands: »Linkerhand läßt ein Tor zur Wohnung des Dichters Rilke ein« (S. 21).

[73]) In ähnlichem Zusammenhang habe ich einmal aufgezeigt, daß Rilkes Cézanne-Erlebnis stark mitbestimmt wurde von den Formulierungen Emile Bernards, und seine Hokusai-Auffassung von einigen von Hokusai überlieferten Sätzen. Vgl. Fußnote 1.

[74]) a. a. O., S. 130.

wert ebenso genau jener Berufung im Brief an Hertha Koenig auf »jene urältesten Gegenstände, die sich durch die Jahrtausende hin dem künstlerisch-erstaunten Blick rein unerschöpflich erwiesen haben«. Hausenstein sieht Klee als Symptom und als Opfer der technokratischen Zeit, als einen von denen, »die für uns andre die Rechnung der Epoche bezahlen«[75]). In Klee sei etwas vom Ingenieur, »auch er liebt das kühne Stangenwerk imaginärer Konstruktionen«[76]). Dazu vergleiche man wiederum in der Elegie die Evokation der technischen Welt (des »erdachten Gebilds« usw.), die dem Bild vom verschwundenen Tempel gleich vorhergeht. – Es soll mit all diesem natürlich nicht bewiesen werden, daß die Verse der Elegie eine verschlüsselte Paul Klee-Kritik bedeuten, oder auch nur, daß Rilke beim Schreiben dieser Verse bewußt an Klee gedacht hätte. Aber wohl dürfte es evident sein, daß die Auseinandersetzung mit Klee an Hand des Textes von Hausenstein die gedankliche Struktur dieser Verse geprägt hat und daß dieser Sachverhalt für die gehaltliche Deutung dieser Verse relevant ist.

Nur in einer kurzen Randbemerkung, die uns aber vom Herzen muß, wollen wir hier die Ebene des rein philologischen Nachweises einen Augenblick verlassen, weil hier die philologische Wahrheit vielleicht doch nicht die ganze Wahrheit ist. Rilke und Klee: Zutiefst sind diese beiden Magier, die sich beide – ob nun in der Sprache der Worte oder der Farben und Linien – am Rande des Unsagbaren bewegen, doch viel mehr miteinander verwandt, als Rilkes Bewußtsein es wahrhaben will! Es ist eine Art von Trost, daß Rilke, wo er im Brief an Hausenstein vom »Sich-verständigen der Künste hinter dem Rücken der Natur« spricht, in einer Fußnote einen für Hausenstein und für Klee gemeinten Hinweis auf seinen vor gut einem Jahre erschienenen Aufsatz 'Urgeräusch' hinzufügt und damit doch eine Art von Verwandtschaft zugibt. (Freilich: das Verweisungszeichen steht zu »Sich-verständigen der Künste« und nicht zu »hinter dem Rücken der Natur . . .«) Der Hinweis gerade auf diesen Aufsatz ist übrigens verständlich genug – auch abgesehen davon, daß der groteske Humor, der die Eingangspartie dieses Aufsatzes auszeichnet, uns als eminent Kleeisch berührt. Die vom Dichter geforderte Erweiterung der fünf Sinnesgebiete, »damit einmal seiner geschürzten Entzückung der Sprung durch die fünf Gärten in einem Atem gelänge«, und die Forderung, daß der Künstler »diese fünffingrige Hand seiner Sinne zu immer regerem und geistigerem Griffe entwickelt«[77]) – welcher Maler hätte sie mehr verwirklicht als gerade Klee? Natürlich müssen wir bedenken, daß Rilke im Februar 1921 auf eine kleine Anzahl von, wie er mit Recht schreibt, »nicht sehr aussäglichen Abbildungen«[78]) angewiesen und daß sein Urteil dadurch um so stärker vom Hausensteinschen Text abhängig war. Uns Nachlebenden, die wir das

[75]) a. a. O., S. 97.
[76]) a. a. O., S. 103.
[77]) G. W. IV, S. 293.
[78]) 4. 3. 1921, an Hertha Koenig; R.A.

ganze Oeuvre der beiden Künstler zu überschauen in der Lage sind, ist es natürlich leichter, das Gemeinsame zu sehen. Wir denken dabei nicht so sehr an gemeinsame inhaltliche Elemente, wie etwa die Gestalt des Engels in beider Spätwerk, so intrigierend dieses Zusammentreffen auch sein mag, wir berufen uns auch nicht an erster Stelle auf Klees schriftliche Äußerungen, so sehr aus ihnen auch eine erstaunliche Übereinstimmung auf der Ebene des bewußten Selbstverständnisses hervorgeht. »Der Gegenstand erweitert sich über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres«: dieses Wort von Klee paßt nicht weniger für beide gemeinsam als sein Selbstzeugnis vom Jahre 1916, das später seine Grabinschrift geworden ist: »Diesseitig bin ich gar nicht faßbar. Denn ich wohne grad so gut bei den Toten, wie bei den Ungeborenen. Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich. Und noch lange nicht nahe genug.«[79]) Wichtiger als dies alles ist die aus der Betrachtung von Klees Werk selbst spontan hervorgehende Evidenz der fundamentalen Verwandtschaft, sowohl im künstlerischen Mittel wie im tiefsten Gehalt. Was ersteres betrifft, so ist besonders an die schroffe »Abstraktheit« von Rilkes Symbolsprache in den Elegien zu denken. Das Symbol entfaltet sich nicht von einer dargestellten empirischen Wirklichkeit aus, es ist in ihm überhaupt keine empirische Wirklichkeit mitgemeint, sondern nur der von dieser völlig losgelöste Sinn wird intendiert. Mit anderen Worten: das Symbol wird zur Chiffre. Man denke etwa an die gehäuften Attribute im Engelanruf in der zweiten Elegie, an das »kleinblütige Heilkraut«, die »Vase« und die »Modistin Madame Lamort« in der fünften, an den »Enzian« in der neunten und ganz besonders an die zeichenhaften Sternbilder in der zehnten. (Die Beispiele ließen sich stark vermehren.) Diese Erscheinung findet in Klees enigmatischer Chiffrensprache ein erstaunliches Analogon. Und was den Gehalt betrifft, so dürfte nichts die Wesensart seiner Kunstübung treffender charakterisieren als Rilkes Begriff »Weltinnenraum«, jene Interpenetration von Subjekt und Objekt, die demjenigen zuteil wird, der »auf die andere Seite der Natur geraten« ist[80]). Es wäre nicht unangebracht, Klee und Rilke als die beiden größten Orphiker der neueren Kunst zu bezeichnen[81]). Bei dieser

[79]) Will Grohmann, Paul Klee, Stuttgart 1954, S. 162.

[80]) Vgl. das Gedicht 'Es winkt zu Fühlung', G. W. III, S. 452, und den Aufsatz 'Erlebnis', G. W. IV, S. 281.

[81]) Auf den Namen »Orphisme« taufte Guillaume Apollinaire die Bewegung, die sich unter Führung von Robert Delaunay 1912 aus dem Kubismus losmachte. Es ist bekannt, daß Klee vom Werke Delaunays starke Anregungen erfuhr. Wenn ich richtig sehe, ist die Bekanntschaft mit Delaunays Werk im Jahre 1912 eins der folgenschwersten Ereignisse in Klees Entwicklung gewesen. – Will Grohmann weist in seiner umfassenden Monographie (s. Fußnote Nr. 79) mehrfach auf triftige Weise auf die Verwandtschaft von Klee und Rilke hin; vgl. das Register daselbst.

vorsichtigen Andeutung, die nur durch eine mit feinster Apparatur operierenden »wechselseitigen Erhellung« ganz wahr gemacht werden könnte, müssen wir es hier bewenden lassen.

An dieser Stelle muß ein Randfall in Rilkes Auseinandersetzung mit dem Abstraktionsproblem eingereiht und kurz behandelt werden. Ein halbes Jahr nach dem Buch über Klee liest er mit großer Anteilnahme eine psychoanalytisch fundierte Studie über den Fall eines paranoiden Schizophrenen, der sich in weit vorgeschrittenem Stadium seiner Krankheit künstlerisch zu betätigen angefangen hat. Geradezu aufgeregt schreibt er an Lou Andreas-Salomé über dieses Buch von W. Morgenthaler[82]), und er kann kaum warten, bis es in ihren Händen ist. Wir können dies völlig verstehen, wenn wir von diesem klug und gut geschriebenen Buch Kenntnis nehmen und uns dabei Rilke als Leser vorstellen. Der Lebenslauf und das Schicksal des geisteskrank geborenen Proletarierkindes Adolf Wölfli sind ergreifend wie eine Erzählung Gotthelfs und veranlassen überdies den Verfasser zu Erörterungen, die sich an vielen Stellen mit Rilkes Erfahrungen merkwürdig eng berühren. Dieses pausenlose Schaffen als ein ehernes Müssen, als unentrinnbare innere Notwendigkeit, und die Unbeeinflußbarkeit durch äußere Momente: das alles muß Rilke an Rodins »toujours travailler« und an Cézannes Arbeitsfron gemahnt haben, ebenso wie er die eigene Überzeugung, daß das Kunstwerk seinen Schöpfer unendlich übersteige, in Wölflis Werken und Worten in äußerster Zuspitzung bestätigt finden mußte[83]). Auf diese und andere Punkte, deren breitere Behandlung sich lohnen würde, können wir hier nicht eingehen. Es kommt hier vor allem auf die formale Beschaffenheit von Wölflis Schöpfungen an, auf »den vollständigen Mangel an Naturtreue oder nur Naturähnlichkeit«[84]), auf die Zerschlagung der natürlichen Formen[85]) und deren Umwandlung zu Gebilden meist geometrisch-dekorativer Art. Während der Inhalt der Zeichnungen maßlos und titanisch ist, herrscht im Formalen eher das Gegenteil, eine regelnde Ordnung bis zur Formalisierung und Erstarrung[86]). Zur Deutung dieser Erscheinung knüpft der Verfasser, der im Kunsttheoretischen ganz auf der Höhe seiner Zeit ist, an Aussprüche von Cézanne, Kandinsky usw. und besonders an Wilhelm Worringers bekannte Kategorie der »Abstraktion« an[87]). – Rilke nimmt den »Fall« Wölfli offenbar

[82]) Dr. W. Morgenthaler, Ein Geisteskranker als Künstler. Arbeiten zur angewandten Psychiatrie, Bd. 1. Bern und Leipzig 1921.

[83]) Vgl. Morgenthaler, S. 14 und 15.

[84]) a. a. O., S. 44. [85]) a. a. O., S. 77. [86]) a. a. O., S. 77 und 85.

[87]) a. a. O., S. 79 und passim. – Rilke befand sich hier auf vertrautem Gebiet: im Jahre 1913 hatte er Worringers 'Abstraktion und Einfühlung' gelesen, das bedeutende Buch, das seit seiner ersten Auflage (1908) mehr als irgendeine andere kunsttheoretische Schrift auf das expressonistische Kunstschaffen in Deutschland

Abb. 4

Paul Klee, Angelus Novus. 1920

Abb. 5

Sophy Giauque, Pensées blanches. 1937

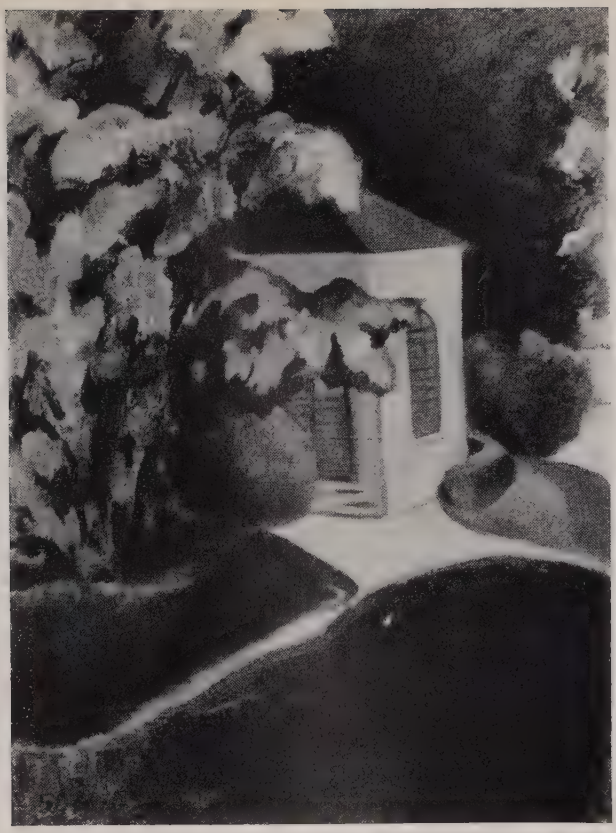


Abb. 6

Sophy Giauque, Le pavillon. 1939

Quellen:

Abb. 1/2: aus Zervos, Pablo Picasso, Edition Cahiers d'Art, Paris, Band 1 (1932) und Band 2 (1942).

Abb. 3/4: aus Hausenstein, Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee, Kurt Wolff Verlag, München 1921.

Abb. 5: Museum Lausanne. Abb. 6: Privatbesitz Lausanne.

in existentiell verpflichtendem Sinn sehr ernst; ernster, möchte man fast meinen, als er den »Fall« Klee genommen hatte. Das klingt fast wie ein Hohn, ist es aber kaum. Denn es ist nicht eigentlich das gestaltete Werk als solches, das ihn hier interessiert, sondern die Frage, was für Aufschlüsse der Fall Wölfli über die inneren Bedingungen des künstlerischen Schaffens, über die »Ursprünge des Produktiven« aus der Krankheit geben kann.

»Offenbar wird jenes Ordnende, das unter den Kräften des Künstlerischen die unaufhaltsamste ist, durch zweierlei innere Lagen am dringendsten aufgerufen: durch das Bewußtsein des Überflusses und durch den völligen Einsturz in einem Menschen: als welcher ja auch wieder einen Überfluß ergiebt . . . Der Fall Wölfli's wird dazu helfen, einmal über die Ursprünge des Produktiven neue Aufschlüsse zu gewinnen und er bringt Beiträge zu dem merkwürdigen, offenbar zunehmenden Erkennen, wieviele Krankheitssymptome (wie Morgenthaler 'vermuthet') zu unterstützen wären, weil sie den Rhythmus heraufbringen, durch den die Natur das ihr Entfremdete wieder für sich zu gewinnen und zu einem neuen Einklang zu melodisieren versucht.«[88])

Die Ausführungen tendieren in der Richtung des »Weltinnenraum«-Begriffs, was auch durch Lous sehr klare und genaue Antwort bestätigt wird, wo es unter anderem heißt: »Im Psychoten wie im Künstler schließt sich der Kreis von neuem, innerhalb dessen sonst der Einzelne und das Ganze, Subjekt und Objekt einander gegenüberstehen.«[89]) Dies alles knüpft natürlich engstens an Rilkes vor Jahren unter Lous Einfluß gefaßten Entschluß an, sich nicht psychoanalytisch behandeln zu lassen. Es sei ihm, so schrieb er damals, nicht erlaubt, »die Kindheit so in Brocken von sich zu geben«, er sei als schaffender Künstler darauf angewiesen, »ihr Unbewältigtes . . . in Erfundenem und Gefühltem verwandelt aufzugebrauchen, in Dingen, Tieren – worin nicht? –, wenn es sein muß in Ungeheuern«[90]). – Auf Rilkes Denken über die Abstraktion in der Kunst wird der Fall Wölfli, so nahe dieser ihm sonstwie ging, kaum eingewirkt haben. Eher noch darf man vermuten, daß der Jungsche Begriff der archetypischen Urbilder, der »urtümlichen Bilder«, die Morgenthaler im »ursprünglichen Fühldenken« seines Patienten antrifft[91]), für Rilkes Begriffe »Bild«, »Gestalt«, »Figur« eine gewisse Bedeutung gehabt hat. Dies wäre erst feststellbar

einwirkte. Rilke las es »mit unbedingter Zustimmung«, wenn er auch dazu neigt, die schroffe Gegenüberstellung von aus Abstraktion resultierendem »Stil« und auf Einfühlung fußendem »Naturalismus« etwas zu mäßigen. Anläßlich der lapidaren Konstatierung im Schlußkapitel: »Mit der Gotik sinkt der letzte 'Stil' dahin« (S. 131 im Neudruck 1948) schreibt er: »Die letzte Zusammenfassung ist mir eine Spur zu rasch, auch ist für mich 'Stil' immer wieder da, auch nach der Renaissance, wie sollte er nicht, im Greco zum Beispiel« (22. 7. 13, an Lou Andreas-Salomé).

[88]) 10. 9. 1921, an Lou Andreas-Salomé. [89]) 22. 9. 1921, an Rilke.

[90]) 9. 9. 1914, an Lou Andreas-Salomé; vgl. auch 24. 1. 1912, an dieselbe.

[91]) a. a. O., S. 68.

durch eine (höchst erwünschte) gründliche Untersuchung, welche Bedeutung die Psychoanalyse in ihren verschiedenen Ausstrahlungen für Rilkes Denken gehabt hat.

Wir können unseren Indizienbeweis schließlich nach der positiven Seite abrunden. Im November 1925 veranlaßt Witold von Hulewicz Rilke zu jenem bedeutenden Kommentarbrief, wo die dem Menschen aufgetragene Verwandlung des Sichtbaren in diskursiverer Form als in den Elegien behandelt wird. Dieser Brief ist mit Recht berühmt geworden. Weniger bekannt ist der lange französische Brief, den Rilke noch keine zwei Wochen später, noch ganz in der Atmosphäre und gleichsam im Kielwasser jenes Selbstkommentars, am 26. November 1925 an die französisch-schweizerische Malerin Sophy Giauque schreibt[92]). Im Gedankengang und in den einzelnen Prägungen berühren beide Briefe sich so eng, daß der letztere geradezu als eine Art von Fortsetzung des ersteren aufgefaßt werden muß. Und hier liegt nun der für unsere Untersuchung besonders glückliche Umstand vor, daß der Brief an die Malerin in der Terminologie der Elegien und des Selbstkommentars geradeswegs über Malerei spricht, nämlich über die aquarellierten Blätter, welche die Malerin dem Dichter offenbar teils geschenkt, teils geliehen hatte. Aus den Andeutungen im Briefe und mehr oder weniger auch aus den genannten Titeln ('Guitare', 'Étang bleu', 'Pavillon') wird deutlich, daß es sich hier nicht um nonfigurative Kunst handelt, nicht um Zerschlagung der gegenständlichen Bildvorstellung, aber wohl um deren Transformation im Sinne von Verinnerlichung[93]). Es ist nun auffällig, daß Rilke auf diese Bilder, die er »images tout intérieures« nennt, die Kernbegriffe »Verwandlung« (»un acte transformatif«) und »Innenraum« (»espace intérieur«) anwendet – nicht beiläufig, sondern ausdrücklich und so ausführlich, daß wir nur einige Hauptstellen zitieren können. ». . . ce qui confère à vos petites images cette force de contenter

---

[92]) Rilke en Valais, Lausanne 1946, S. 83–92; in gekürzter Form: Briefe in zwei Bänden, 1950, 2. Bd., S. 487–491.

[93]) Die Blätter sind leider verschollen. Herr Fernand Giauque, der Bruder der verstorbenen Künstlerin, war so freundlich, mir aus der Erinnerung folgendes über die Aquarelle mitzuteilen: »Ces oeuvres, de petites dimensions, sont figuratives, imaginées et poétiques (en aucun cas nonfiguratif). Mais dans ces petites créations se reflète une abstraction qui certainement n'a pas échappé au subtil esprit de Rilke . . . D'autre part dans les œuvres de ma soeur se retrouve quelque peu l'esprit des artistes japonais bien que l'artiste n'ai pas été influencé par ceux-ci.« – Die zwei hier beigegebenen Abbildungen, die ich der hilfreichen Vermittlung Werner Kohlschmidts verdanke, sollen von der Kunst dieser Malerin einen allgemeinen Eindruck geben; der spezifische Charakter dieser Gemälde darf natürlich nicht ohne weiteres mit demjenigen jener verschollenen Blätter identifiziert werden.

et de remplir une lente attention, n'est-ce point votre puissance d'avoir pu placer ces détails dans un espace tout intérieur et imaginaire sans faire aucun emprunt auprès de l'espace réel qu'imitent toutes les peintures (et d'ailleurs aussi tous les poèmes) incapables à se créer cet espace transposé, profond et intrinsèque.« Für diesen Begriff des »verwandelten Raumes« ist es weiter erhellend, daß Rilke diese kleinen, vignettenartigen Gebilde mit den seit dem 15. Jahrhundert von den Japanern kultivierten, »Haï Kaï« genannten Kurzgedichten vergleicht. Er schreibt im Brief 29 solcher Gedichte ab, zum Beispiel:

N'était la voix
Le héron ne serait
Qu'une ligne de neige.

Un pétale tombé
Remonte à la branche:
Ah, c'est un papillon!

Au moindre vent
Les feuilles tremblent:
Jeune bambou.

Von beiden, den japanischen Gedichten und den Blättern der Malerin, wird dann gesagt: »Le visible est pris d'une main sûre, il est cueilli comme un fruit mûr, mais il ne pèse point, car à peine posé, il se voit forcé de signifier l'invisible.« Und diese Bilder, die also die sichtbare Gegenständlichkeit bewahren und sie gerade dadurch das Unsichtbare bedeuten lassen, veranlassen den lyrischen, das Thema ausweitenden Schlußteil des Briefes:

»Comme toutes les choses sont en migration! Comme elles se réfugient en nous –, comme elles désirent, toutes, d'être soulagées du dehors et de revivre dans cet au-delà que nous enfermons en nous-mêmes pour l'approfondir! Deux couvents de choses vécues, des choses rêvées, des choses impossibles, tout ce qui craint le siècle se sauve en nous, et y fait, sur genoux, son devoir d'éternité. Petits Cimetières que nous sommes, ornés de ces fleurs de nos gestes futiles, contenant tant de corps défunts qui nous demandent de témoigner de leurs âmes. Tout hérissés de croix, tout couverts d'inscriptions, tout béchés et remués par les innombrables enterrements de ce qui nous arrive, nous voilà chargés de la transmutation, de la résurrection, de la transfiguration de toutes choses. Car comment supporter, comment sauver le visible, si ce n'est en en faisant le langage de l'absence, de l'invisible?«

In abwandelnder Wiederholung (»le visible est pris d'une main sûre, ... mais ... il se voit forcé de signifier l'invisible«, »sauver le visible ... en faisant le language de l'absence, de l'invisible«) werden hier die »Bewahrung der noch erkannten Gestalt« und die »Verwandlung ins Unsichtbare« eng aufeinander bezogen, ja zu einem und demselben Akt zusammengezogen. Daß es keine entgegenständlichende, sondern durchaus gegen-

ständliche Darstellungen sind, die ihn zu diesen Sätzen veranlassen, bestätigt noch einmal die Feststellungen, die sich im Verlauf unserer Untersuchungen ergaben: Rilke setzt sich zur Wehr gegen solche Abstraktion in der Kunst, welche die Auflösung und den Schwund der Gestalt der Dinge mit sich bringt. Dem Menschen ist es aufgegeben, die mythische Urgestalt der Dinge zu schützen vor der anstürmenden Gewalt der Zivilisation, sie zu diesem Zweck in sein Inneres hinüberzuretten und ihnen durch die Verinnerlichung hindurch im Kunstwerk ein neues Dasein zu verleihen [94]).

Zur Abrundung unserer Übersicht seien hier noch die Namen einiger modernen Künstler zusammengestellt, zu denen Rilke ein positives Verhältnis gefunden hat, ohne daß er ausführlich zu ihrem Werk Stellung genommen hätte. Jedes für sich betrachtet, besagen die flüchtigen Zeugnisse recht wenig, aber sie werden vielsagend, wenn wir sie auf einander und auf das Gesamt unserer Untersuchung beziehen. So scheint es mir höchst erhellend zu sein, daß Rilke einmal gerade das Werk des Zöllners Henri Rousseau ausdrücklich von seinem Nichtinteressiertsein für neuere Kunst in den späteren Jahren in Paris ausnimmt [95]). Wir können uns mühelos vorstellen, daß Rilke zu Rousseaus magischem Realismus ein inniges Gefühlsverhältnis gefunden hat! In ähnlicher Richtung liegt übrigens seine warme Bejahung der »expressionistischen Bauernmalerei« und des gleichnamigen Buches von Max Picard [96]). Nicht weniger im Einklang mit unseren Befunden scheint es mir zu sein, daß sich Rilke in ergriffenen Worten über Franz Marc äußert – »endlich wieder einmal ein oeuvre, eine im Werk erreichte und errungene Lebens-Einheit und welche seelige, unbedingte, reine« [97]) –, während andrerseits das abstrakte Werk Kandinskys, den er, soviel ich sehe, nie nennt, ihm vermutlich nichts bedeutet hat. Gegen Ende des Krieges findet Rilke nach anfänglichem Zaudern ein positives Verhältnis zum Werk Chagalls [98]). Was die Bildhauer betrifft, so hat er zu

---

[94]) Dieter Bassermann identifizierte in seinem kleinen Aufsatz 'Rilke und Picasso' (Am Rande des Unsagbaren, Berlin und Buxtehude 1948, S. 41–47) das »Hinstürzen der Gestalten« und die »zerschlagene Welt« im Brief über Picasso vom Jahre 1916 mit dem »acte transformatif« im Brief an Sophy Giauque, aus der er einige Stellen in Übersetzung wiedergab. Aus unserer Darstellung möge hervorgegangen sein, daß diese Identifizierung nicht haltbar ist.

[95]) 18. 5. 1917, an Elisabeth Taubmann.

[96]) Max Picard, Expressionistische Bauernmalerei, München 1922; vgl. Rilkes Brief vom 15. 1. 1918 an Marianne von Goldschmidt-Rothschild, R.A.

[97]) 28. 9. 1916, an Marianne von Goldtschmidt-Rothschild; R.A.

[98]) 19. 10. 1917, an Katharina Kippenberg; vgl. auch den Aufsatz von Walter Mehring, Einige Reminiszenzen an Rainer Maria Rilke, Die literarische Welt, 14. 1. 1927, auf den Eudo C. Mason mich freundlicherweise aufmerksam machte.

Adolf von Hildebrand und Kolbe ein wenig beweiskräftiges Respektverhältnis, warme Bewunderung aber für Lehmbruck, Renée Sintenis, und nach wie vor für Rodin und Maillol. Sicher, die Namen dieser von Rilke bejahten Künstler bilden eine bunte Reihe und ihre Eigenart läßt sich nicht auf irgendwelche Einheitsformel einer »Schule« oder »Richtung« bringen. Aber dennoch darf mit der nötigen Vorsicht ein gewisses Gemeinsames konstatiert werden. Durch alle Verschiedenheit hindurch handelt es sich um Künstler, die das Gegenständliche nicht aufgeben und auflösen, sondern es, in jeweils sehr verschiedener Weise, auf seine wesentliche Gestalt zu reduzieren und dadurch zu mythischer Gültigkeit zu erheben suchen. Dadurch tragen diese Künstler bei zur Stiftung einer »heilen« Welt, die sich nach dem Zeugnis von Rilkes Brief an Merline erst jenseits der »zerschlagenen« Welt eines Paul Klee auftut. Die »heile« Welt ist nach Rilkes Terminologie die durch des Menschen innere Verwandlungskraft gestiftete Welt gesetzmäßiger Gestalthaftigkeit. Durch die Vergegenwärtigung dessen, was Rilke auf dem Gebiete der bildenden Kunst bejaht und sich innerlich anverwandelt hat[98a]), mögen wir ein volleres, anschaulicheres und gegenständlicheres Verständnis gewonnen haben für jenen scheinbar so rätselhaften und letzten Endes doch so schlichten Auftrag zum »Sagen« der Dinge und zur inneren »Verwandlung«, der in der neunten Elegie erteilt wird.

Nur kurz und gleichsam epilogisch sei angedeutet: Was der späte Rilke in der neunten Elegie als Forderung ausspricht, das hat der späteste Rilke in vollgültigster Weise dichterisch verwirklicht. Wir denken hierbei nicht an erster Stelle an die Gedichte in deutscher Sprache, obgleich auch diese bei einer umfassenden Betrachtung eine Rolle zu spielen hätten, sondern an das Gnadengeschenk der französischen Gedichtszyklen, die bis vor kurzem viel zu wenig beachtet wurden und erst in letzter Zeit in den Blickpunkt der Forschung gerückt sind. Was uns vor allem interessieren muß, ist das neue Verhältnis dieser Dichtung zur gegenständlichen Welt. »Preise dem Engel die Welt«, »Sag ihm die Dinge«: das in dieser Forderung enthaltene Versprechen ist hier in beglückender Weise erfüllt worden[99]). Ganz

[98a]) Ein treffliches Hilfsmittel zu solcher Vergegenwärtigung bietet der vorzügliche und reichhaltige, von Ingeborg Schnack zusammengestellte und bearbeitete Band 'Rilkes Leben und Werk im Bild', Insel-Verlag, Wiesbaden 1956, welcher erschien, als die vorliegende Arbeit schon der Redaktion dieser Zeitschrift übergeben war. (Note bei der Korrektur.)

[99]) Die eindringliche und feinfühlige Charakteristik der französischen Gedichte in Bollnows Rilke-Buch S. 335–346 ist sehr wertvoll. Hier wurde zum erstenmal das durchaus Neuartige und Eigenartige dieser Gedichte im Gesamt von Rilkes Entwicklung klar aufgezeigt. Nur mit Bollnows Ansicht, daß die französischen Gedichte die in den Elegien entwickelte Lebensdeutung »widerrufen«, ja daß diese als eine »vorläufige« »beiseitegeschoben« wird, können wir

besonders in den 'Quatrains Valaisans' wird gegenständliche, gestaltreiche Wirklichkeit heraufbeschworen, die Wirklichkeit der Walliser Landschaft. Auf diesen Zyklus wollen wir unsere Betrachtung beschränken, obgleich das zu Sagende auch für die andern französischen Zyklen eine gewisse Gültigkeit hat. In starkem Gegensatz zur »abstrakten«, chiffrenmäßigen Verwendung der Konkreta in der Symbolsprache der Elegien werden hier die Dinge selber in ihrer Konkretheit gemeint. In dieser Hinsicht besteht eine gewisse Verwandtschaft mit den sujethaften 'Neuen Gedichten', von denen sich die französischen Gedichte aber andrerseits sehr wesentlich unterscheiden. Denn mit dem bohrend-analytischen, um die adäquate Wiedergabe der letzten Nuance ringenden Verfahren des »sachlichen Sagens« auf Rilkes Mittelstufe hat das feiernde Sagen der Dinge auf der Spätstufe wenig gemeinsam. Das feiernde Sagen beschränkt sich in diesen gelösten und schlichten Versen vorzugsweise auf evozierende Nennung der konkreten Dinge, die zu den Wesenselementen dieses Landschaftsraumes gehören. Die einfachen Dinge werden genannt, in beglückender Fülle: Tal und Gipfel, der staubige Weg und der Wasserfall, die Kapellen und Türme, Pappel, Weide und Nußbaum, der Hügel und die Matte, Rebe und Maisstengel, und immer wieder: le pays, la contrée. Zur Nennung des Einfachen gehört es, daß auch das Nennen selber einfach ist. Die exemplarische Form dieser Einfalt besteht darin, daß das konkrete Ding als vollgültiges Wort am Eingang des Gedichts hingesetzt wird, sprachlich in einer merkwürdigen Schwebe zwischen Anruf und Konstatierung, und daß sich an dieses Wort die weitere Aussage in nebensätzlicher oder appositioneller Fügung anschließt.

Chemin qui tourne et joue
le long de la vigne penchée,
tel qu'un ruban que l'on noue
autour d'un chapeau d'été.

Vigne: chapeau sur la tête
qui invente le vin.
Vin: ardente comète
promise pour l'an prochain.[100])

Nicht weniger als ein Drittel der 'Quatrains Valaisans' weist diese schlichteste »elliptische« Form auf[101]). Die Eigenart dieser Form wird nur wenig

---

uns – aus Gründen, die aus unserer Darstellung selbst deutlich geworden sein mögen – nicht einverstanden erklären. Vgl. hierzu auch die etwas scharf geratene, aber im Grunde zutreffende Widerlegung von Bollnows Ansicht in Else Buddebergs Rilke-Biographie, S. 568 f.

[100]) Gedichte in französischer Sprache, Insel-Verlag 1949, S. 59.

[101]) Diese elliptische Form ist übrigens morphologisch mit den von Rilke gerade um diese Zeit so bewunderten Haï Kaï merkwürdig verwandt und wurde

abgewandelt, wenn die am Eingang des Gedichts genannten Dinge Subjekt des Vollsatzes sind:

Les tours, les chaumières, les murs,
même ce sol qu'on désigne
au bonheur de la vigne,
ont le caractère dur [102]).

Die sprachliche Formung scheint fast dürftig zu sein. Aber dies ist das Wunder dieser Gedichte: in der spröden Form der Einfalt wird Fülle ausgebreitet, Fülle irdischer Wirklichkeit, und diese wird überstrahlt von überirdischem Glanz. Das konkrete Ding hat volle Gültigkeit als empirische Gegebenheit und zu gleicher Zeit ist es aufs Übersinnliche hin transparente »Figur«. Die sichtbare Welt ist hier schlackenlos ins Seelische eingeschmolzen, sie ist »innen verwandelt« und in diesem Sinn »unsichtbar« geworden. Es läßt sich kaum ein Wort finden, das diese Verwandlung in Rilkes spätester Dichtung genauer umschriebe als die Worte des Dichters selbst, die ihm durch das Werk der Schweizer Malerin und durch die Haï-Kaï-Gedichte eingegeben wurden: »Le visible est pris d'une main sûre, il est cueilli comme un fruit mûr, mais il ne pèse point, car à peine posé, il se voit forcé de signifier l'invisible.«

Anhang: Aus zwei unveröffentlichten Rilke-Briefen.

An Frau Elisabeth Taubmann, am 8. August 1917.

Wie mag Ihnen die Ausstellung des »Sturm« erschienen sein? Unbegreiflich? Ich habe es diesmal versäumt hinzugehen und zweifle, ob es Sinn für mich gehabt hätte, denn ich kann nur ausnahmsweise einzelnes in der dort üblichen Formsprache verstehen und zugeben. Picasso ist mir auch dort, wo er sich so ausdrückt, recht und zuverlässig, bei den meisten anderen liegt der Verdacht von Willkür, Verstellung und Absicht zu nahe. Und vor Picasso's »kubistischer« Zeit liegt ja auch schon ein ganzes gekonntes Werk, das so traditional, so im besten Herkommen befestigt ist, daß bei ihm selbst die zerlegende Malerei aus der Richtung einer geraden Überlieferung nicht eigentlich herausfällt. Wenn sie mich nach allen diesen Bewegungen fragen, so kann ich nur sehr unzulänglich Antworten aufbringen, denn ich habe mich um ihr Entstehen und Zunehmen nur wenig gekümmert. Unter »Futuristen« verstehe ich doch schließlich nur Leute, die allem von der Vergangenheit geprägten Ausdruck ausweichen, ihrer eigensten Art nach nicht Hervorbringer, sondern Ausweicher sind und, indem sie die

auch wohl von diesen beeinflußt. Aus welcher Ausgabe schrieb Rilke 1925 die Haï Kaï für Sophy Giauque ab? Vermutlich aus einem Buch, das schon einige Jahre in seinem Besitz war. Schon 1921 ist im Briefwechsel mit Merline wiederholt von den Haï Kaï die Rede.

[102]) a. a. O., S. 63.

Momentbilder ihres Erlebens in willkürlicher Durchdringung anschaulich machen, dem Realismus und dem Impressionismus, die sie beide verdammen, gar nicht einmal so ferne stehen. Viel ernster sind die Ehrlichen unter den Cubisten zu nehmen, die wirklich etwas der Malerei Wesentliches behandeln, nur daß sie nicht die Erfinder einer neuen Bildoberfläche sind, vielmehr die Bildstruktur gewissermaßen bloßlegen, das (sagt man so?) subcutane Netz unter der Bildhaut ans Licht schälen: denn unter ihrem blühenden Gesicht sind natürlich alle Bilder irgendwie kubistisch gewesen in ihren Grundlagen und Geweben, – und es mag nicht unnützlich sein, sich das einmal besser und gründlicher klar zu machen; so halte ich diese ganze Richtung für eine, die, in einer weniger schamlosen und neugierigen, weniger drängenden und zudringlichen Zeit, lediglich eine Sache des Ateliers geblieben wäre: als solche könnte sie außerordentlich fruchtbar sein, indem durch eine Beschäftigung mit dem Zellengewebe des Bildes die Gesetzmäßigkeit der Malerei besser erforscht und verstanden, die Verwandlung der wirklichen Dinge in bildmäßige unterstützt und die gegenständliche Bedeutung der zum Bildganzen geordneten Einzelheiten erst völlig aufgehoben wird. Ich möchte einen großen Maler erleben, der – wie das übrigens bei Picasso zu sein scheint – auf seiner eigenen Spur durch den Cubismus hindurchgegangen ist; erst er wäre imstande restlos zu lösen, was Cézanne's unsägliche, heroische und verzweifelte Arbeit war: die Gleichberechtigung aller Bildstellen durch eine gegenständliche Indifferenz der dargestellten Dinge wirklich durchzusetzen. Man glaubt nicht, wie weit doch noch am sujet haftende Vorlieben den Maler beeinflussen, Madonna und Apfel sind gleichwertig, aber in hundert Einzelheiten überwiegt doch noch der Inhalt! Merken Sie sich das Buch von Max Rafael, von Monet zu Picasso, vor, (in dem ein wunderbares Mädchen-Bildnis Picasso's aus seiner früheren Zeit, da er immer Gaukler und Akrobaten der Pariser foires malte, reproduziert ist) – und lesen Sie Bernard's Briefe und Erinnerungen, die ich Ihnen gebracht habe.

An Wilhelm Hausenstein, am 23. Februar 1921.

Wie recht hatten Sie, mir gerade dieses Ihrer Bücher zu schicken, es hat mich sehr angezogen und ich habe es gestern gleich gelesen. Ich bewundere es sehr, daß Sie Mittel gefunden haben, die Bedingungen, das Schicksal, das Verhängnis dieser (wie ich immer meinte, inkommensurablen) Produktion darzustellen: Sie haben das mit einer Unbeirrlichkeit und Penetranz getan, die mir nicht nur für die Arbeiten Klee's behilflich bleibt, sondern auch wichtig dadurch, daß hier ein so eigentümlicher Durchschnitt durch die gegenwärtige Situation des Künstlers versucht worden ist.

Wir haben das wohl alle kommen sehen, diese Abrückung der Ereignisse ins Unsichtbare, diesen an allen Stellen gleichzeitig vorbereiteten Verzicht einer Welt auf das sinnliche Äquivalent; die tiefe Verzweiflung im Schaffen Cézanne's, sein Ringen um »réalisation« hat mir oft wie eine Gewaltsamkeit geschienen, Gegenstand und Bedeutung noch einmal, um jeden Preis, gleichzusetzen: aber schon damals war der Preis dafür das Opfer, die tägliche Hingabe und Aufopferung des Lebens an dieses schon kaum mehr Erzwingliche.

Schon über der Leistung Cézanne's, so ungeheuer sie noch gelingt, erscheint der Name »Verhängnis« –, daß Sie nicht gezögert haben, ihn über das Dasein Klee's zu schreiben, auszuschreiben –, hat Ihnen die Freiheit erwirkt, innerhalb dieses Eingeständnisses, die wunderbaren Erfolge festzustellen, die ein Mensch

erringen kann, der die Vorschläge seiner inneren Gegebenheiten berücksichtigt und überall den Verlockungen widersteht, Mittel des Ausdrucks anzuwenden, die ihn genau doch nicht bedeuten würden.

Wie jene Schiffbrüchigen oder im Treibeis des Polarmeeres Eingekeilten, die es über sich vermögen, bis zuletzt noch ihre Erfahrungen und Empfindungen aufzuzeichnen, um an den reinen Rand des Blattes, wo bisher niemand hinreichte, noch eine Lebenskurve zu ziehen –, so erscheint Klee (nach Ihrem Buche) als ein Aufzeichner von Teilnehmungen und Anschlüssen an die hiesige Erscheinung, die sich zusammenhanglos abgewendet hält und ihm so wenig dient, daß er, »ivre d'absence«[103]), ihre Formen zuweilen als einen Überfluß seiner Armut zu gebrauchen vermag. Hier beginnt vermutlich sein eigentliches »Wahr-Sagen«, dessen ein Ahnen mich schon damals erfüllte, als ich (im Jahre 1915) etwa vierzig seiner Blätter durch Monate in meinem Zimmer haben durfte.

Daß seine Graphik oft Umschreibung von Musik ist, hätte ich damals schon errathen, selbst wenn man mir nicht von seinem unerschöpflichen Geigenspiel erzählt haben würde. Dies ist für mich der unheimlichste Moment seiner Produktivität; denn obgleich die Musik dem zeichnenden Stift Gesetzmäßigkeiten unterlegt, die hier und drüben gelten, so vermag ich doch diesem Sich-Verständigen der Künste*) hinter dem Rücken der Natur nie ohne eine Art von Schauder zuzusehen: als ob wir von dorther einmal sollten überfallen und entsetzlich wehrlos gefunden werden.

*) Ob Klee – fällt mir in diesem Zusammenhang ein – meine Anmerkungen kennt, die das Insel-Schiff unter dem Titel »Urgeräusch« (der nicht von mir stammt) abgedruckt hat? Bringen Sie ihm einmal das Heft, mit vielen meinen Grüßen!

---

[103]) Zitat aus Valéry, Le cimetière marin, Z. 77: »La vie est vaste, étant ivre d'absence«, in Rilkes Übertragung: »Der Rausch des Nicht-Seins sprengt des Lebens Grenzen« (G. W. 6, S. 291).

Wegen der Vielzahl der vorliegenden Ausgaben von Rilkes Briefen erschien es angebracht, bei den Briefzitaten nicht die Seitenzahl einer bestimmten Ausgabe anzugeben, sondern immer das Datum, damit die Zitate in den verschiedenen Ausgaben aufgefunden werden können. Neben den bekannten Gesamtausgaben fanden Verwendung:

R. M. Rilke und Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel, herausgegeben von Ernst Zinn, 2 Bde., Zürich 1951;

R. M. Rilke und Lou Andreas Salomé, Briefwechsel, herausgegeben von Ernst Pfeiffer, Zürich 1952;

R. M. Rilke und Katharina Kippenberg, Briefwechsel, herausgegeben von Bettina von Bomhard, Wiesbaden 1954;

R. M. Rilke et Merline, Correspondance, herausgegeben von Dieter Bassermann, Zürich 1954.

Über Wahrheit und Wirklichkeit in Kellers Frühlyrik

Zwei Fassungen eines frühen Gedichtes[1])

von KASPAR T. LOCHER (Portland/Oregon)

I

Morgenlied

1 Fahre herauf, du kristallener Wagen,
Klingender Morgen, so frisch und so klar!
Seidene Wimpel, vom Ostwind getragen:
Flattre, du rosige Wolkenschar!

2 Unter dir flutet und duftet die Erde,
Brausende Woge von Blüte und Staub!
Asche und Glut auf zerfallendem Herde,
Leben und Tod unter grünendem Laub!

3 Reinigend, segnend liegt Tau auf den Landen,
Weihbrunn zum heiligen Sonnengebet!
Ach aber trocken, versengt und in Banden
Liegen die Völker dazwischen gesät!

4 Wie sich die schimmernden Kreuze bespiegeln
Hoch auf den Domen Land auf und Land ab,
Könntest du, blitzender Morgen, entriegeln
Drunter das Alles verschlingende Grab!

5 Schwebt nicht ein Phönix dort hoch in den Lüften,
Tummelnd sich freudig im goldenen Saal?
Ach, nur ein Rabe aus nächtlichen Klüften
Sonnt sein Gefieder am feurigen Strahl!

6 Springt nicht ein Fischlein aus silberner Welle,
Das sich am lieblichen Lichte erfreut?
Ja, 's ist ein Hecht, ein ergrauter Geselle,
Der seinen täglichen Mord nur erneut!

7 Welches ist Lüge und welches ist Wahrheit,
Ist es das Leben hier oder der Tod?
Ist es die Finsternis, ist es die Klarheit,
Ewige Täuschung das Morgenrot?

[1]) Die Arbeit an diesem Aufsatz wurde gefördert durch großzügige finanzielle Unterstützung seitens der American Philosophical Society.

8 Beides ist Wahrheit und beides ist Lüge,
Je nachdem eines das andre bezwingt!
Hilf du dem Leben, o Morgen, zum Siege
Und daß die Klarheit die Krone erringt![2])

In dieser Form schreibt Keller im Juni 1844, also etwa in der Mitte seiner ersten intensiven Schaffensperiode, in sein Schreibbuch ein Gedicht nieder, das zwei Jahre später, und nach mehreren einschneidenden Änderungen, in den Erstlingsband der *Gedichte* aufgenommen und selbst noch im Jahre 1883 vom Dichter als bedeutend genug empfunden wird, um in den *Gesammelten Gedichten* einen bleibenden Platz zu erhalten. Die beiden Fassungen dieses Gedichtes und ihr Vergleich sind der Gegenstand dieser Betrachtung, die gewisse Eigentümlichkeiten der frühen Dichtung Kellers beleuchten soll.

Der helle, jubilierende Klang, die freudigen Anrufe, die springenden Daktyli der ersten Strophe reißen uns unwiderstehlich mit; in *einem* Zuge und in derselben vom Takte erregten euphorischen Stimmung lesen wir über die etwas ruhigeren, weil zäsurlosen Zeilen der zweiten Strophe hinweg, uns durch das vertraute Bild der im Blütendufte zerfließenden Welt an den jungen Goethe erinnern lassend, und erst nachdem wir so unerwartet wie unsanft auf das ernüchternde »Ach aber . . .« der dritten Strophe gestoßen sind, halten wir ein. Unter dem Eindruck des tiefen Abgrundes, der sich hier auf einmal zwischen der schönen Natur und der darbenden Menschheit auftut, wenden wir uns nochmals dem eben Gelesenen zu, nun aber mit geschärfter Aufmerksamkeit. Und jetzt nehmen wir wahr, daß ein ähnlicher Zwiespalt schon in der zweiten Strophe die Natur mit sich selbst entzweit: Jeder Vers, mit Ausnahme des ersten, enthält ein neues Bild des Gegensatzes, unter dem sich dem Dichter seine natürliche Umgebung zu erkennen gibt. Was wir zuerst in der naheliegenden Assoziation von »Blütenstaub« als vereint empfunden hatten, bricht nun, unter dem Eindruck des Folgenden, in Blüte und Staub auseinander, in die Sinnbilder der Jugendfrische und des unabänderlichen Zerfalls, und die zwei nächsten Zeilen betonen, unter sich kongruent, denselben Kontrast. So sehr ist dem Dichter an dessen bestimmter Darstellung gelegen, daß er im letzten Vers der Strophe das ihm gemäße Reich des Symbolischen verläßt und vor der Härte des unmißverständlichen Begriffs nicht zurückschreckt. Doch ist dieser unlyrische Mißton noch nicht so laut, daß es unmöglich wäre, ihn zu überhören. Es folgt nun die ausführliche Abwandlung des Gegensatz-Themas: Der taufrische Morgen vermag die leidenden Völker nicht zu erquicken; der gräbersatte Friedhof liegt unmittelbar unter den ewiges Leben verkündenden Kirchtürmen; wohin immer der suchende Blick des Dichters sich wendet, – ob in den klaren Morgenhimmel oder auf den schimmernden See –, überall trifft er auf die Zei-

[2]) Gottfried Keller, *Sämtliche Werke*. 22 Bde. Hrsg. von Jonas Fränkel und Carl Helbling. Bern: Benteli, 1926–49. XIII, 41 f. In der Folge angeführt als *SW*.

chen des Zwiespaltes. Der dichterische Funke allerdings, der noch die zwei ersten Strophen befeuerte, verglimmt zusehends, je weiter das Gedicht vorrückt; die helle Frühlingsstimmung wird immer mehr von der schweren Wolke des Problematischen verdunkelt, und in den letzten zwei Strophen ist sie vollends darunter verschwunden. Hier spricht nicht mehr ein Dichter, sondern ein unsicherer Erkenntnistheoretiker; wohl bleiben Metrum und Reim dieselben, doch nun sind sie, jedes rhythmischen und klanglichen Lebens bar, nur noch tote Form, höchst unpassende Einkleidung einer Reihe trockener Abstrakta. Der Sprung, der in der letzten Zeile der zweiten Strophe noch kaum bemerkbar war, hat sich zum unheilbaren Bruch erweitert.

Auf den ersten Blick scheint das Hauptanliegen Kellers in diesem Gedicht die Vergänglichkeit alles Irdischen zu sein. Das unversöhnte Nebeneinander von Leben und Tod ist das Zeichen, das über jeder Strophe außer der ersten und den beiden letzten steht. Wenn wir jedoch nach einer unmittelbaren Stellungnahme zu diesem Problem Ausschau halten und etwa eine klare Bejahung oder eindeutige Verneinung des Unsterblichkeitsglaubens oder der allgemeinen Vergänglichkeit zu finden hoffen, so wird unsere Erwartung enttäuscht, denn in den letzten zwei Strophen ordnet der Dichter das Todesproblem der Erkenntnisfrage unter. Von da aus erscheint es nur noch als der dringliche Anlaß, aus dem heraus sich die Frage nach der Wahrheit erhebt. Diese Frage nun wird in den ersten zwei Zeilen der letzten Strophe beantwortet:

> Beides ist Wahrheit und beides ist Lüge,
> Je nachdem eines das andre bezwingt!

Doch auf eine solche Antwort sind wir nicht gefaßt; ja, vorerst können wir darin gar keine Antwort erkennen: an Stelle einer einfachen Auflösung der überhaupt zur Frage führenden Paradoxa wird uns nun lediglich ein neues vorgeführt, das des Satzes vom Widerspruch gänzlich zu spotten scheint. Aber was diese kryptischen Zeilen zunächst verbergen, liegt schon im Vorhergehenden angedeutet: bei näherem Zusehen entdecken wir den Weg zur Klärung dessen, was Keller hier Wahrheit nennt, in den Bildern der fünften und sechsten Strophe. Sowohl der Vogel der fünften als auch der Fisch der sechsten nämlich sind Elemente der sichtbaren, »objektiven« Wirklichkeit, an deren Existenz kein Zweifel besteht. Doch ist Wirklichkeit offenbar in diesem Gedicht nicht identisch mit Wahrheit, denn Wahrheit kann, wie die letzte Strophe darlegt, »bezwungen« werden; sie steht in Frage. Ob der Vogel an sich ist oder nicht ist, ist für den nach Wahrheit suchenden Dichter also unerheblich: er will wissen, ob der Vogel in Wahrheit ein Sinnbild des Todes oder ein solches der Auferstehung sei. Es geht hier darum, daß ein in der Wirklichkeit gegebenes Objekt dem Menschen Verschiedenes bedeu-

ten kann. Unter diesen Umständen ist die Existenz des Vogels oder des Fisches weder wahr noch unwahr; die Frage nach Wahrheit ist nicht eine Frage nach Existenz, sondern nach Bedeutung. Noch einleuchtender ist das Beispiel des Fisches. Er ist entweder ein todbringendes Geschöpf oder ein harmlos sich des Lebens freuendes Fischlein, je nachdem diesem oder jenem der verschiedenen Aspekte seiner sichtbaren Wirklichkeit mehr Bedeutung zugemessen wird. Denn die Wirklichkeit bedarf der Deutung, um zur Wahrheit zu werden, und da sie, wie die beiden Beispiele zeigen, verschiedene Deutungen zuläßt, wird sie vom Dichter als vieldeutige Wirklichkeit erfahren. Nun löst sich aber auch das scheinbare Paradoxon der Zeile »Beides ist Wahrheit und beides ist Lüge« mühelos auf: Der Fisch ist sowohl lebensfreudig als auch todbringend; doch was er mir einmal bedeutet, das ist seine Wahrheit für mich, und das ist auch immer jene Wahrheit, die die andere bezwingt.

Ob diese Bestimmung der Wahrheit als auf den Menschen bezogene, gedeutete Wirklichkeit logischer Analyse standhält oder nicht, und wo sie etwa in der Geschichte der Philosophie unterzubringen wäre, ist hier nicht zu erörtern. Für unsern Zweck genügt es, festzustellen, daß dieser Wahrheitsbegriff alles andere als einfach ist. So gesehen ist Wahrheit jedesmal ein Produkt aus verschiedenen Aspekten der Wirklichkeit und dem sie deutenden Subjekt und also weit entfernt davon, ohne weiteres für jedermann gleicherweise erkennbar zu sein. Der menschlichen Wahrnehmung steht nur die verwirrend vieldeutige Wirklichkeit offen; zur Erkenntnis der Wahrheit aber ist ein Akt des Glaubens notwendig: Nur dadurch, daß die »Wahrheit des Lebens« hoffnungsvoll bejaht wird, kann die »Wahrheit des Todes« bezwungen werden. Wo aber eine solche Wahl unumgänglich ist, weitet sich das Erkenntnisproblem ins Ethische aus. Das soll Wahrheit sein, was der Mensch in der Wirklichkeit als gut empfindet. Dazu aber, daß sich die Wirklichkeit auf solche Art als gut erleben läßt, gehört nicht nur der bejahende Glaube, sondern auch ein Entgegenkommen von Mächten, die über dem Menschen und seiner Welt stehen. Daher die Notwendigkeit der beschwörenden Bitte an den Morgen, mit der das Gedicht schließt. Wird die Bitte gewährt, dann darf auch an die Schönheit der Welt getrost wieder als an das Zeichen ihrer Güte geglaubt werden, und das Wahre, das Gute und das Schöne finden sich in unteilbarer Harmonie vereint. Im 'Morgenlied' aber bleibt es beim sehnlichen Wunsch; die Übereinstimmung ist nicht erlebt, sondern nur als Möglichkeit erdacht. Die Gegenwart dagegen ist beherrscht vom Unstimmigen: was ist, ist vieldeutig; das Schöne trügt; gut und schlecht hängen in der Waage.

Dem Stilbruch, den wir festgestellt haben, und der dann am evidentesten zutage tritt, wenn man die lyrischen Töne der ersten mit den Abstraktionen der letzten beiden Strophen vergleicht, entspricht der Bruch zwischen er-

lebter und erdachter Welt. Das Gedicht als Kunstgebilde ist fragwürdig, weil eine rosige Wolkenschar auf die Dauer keine Bauklötze zu einer Erkenntnistheorie zu tragen vermag, und weil dem spekulativen Gedanken die Kraft und Wärme der intuitiven Überzeugung fehlt, die allein hinreichten, ein Gebilde zu schaffen, in dem Sinn und Form zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen sind.

Wenn uns das 'Morgenlied' trotz seiner Unvollkommenheit doch weiter beschäftigt, so deshalb, weil sich gerade im unausgewogenen Nebeneinander von lyrischer Stimmung und abstrakter Spekulation eine Hauptschwierigkeit der Welterfahrung des jungen Keller äußert, und weil sich uns durch das Verständnis dieser menschlichen und künstlerischen Probleme ein Zugang zu seinem lyrischen Frühwerk öffnet. Sowohl die Erfahrung der Wirklichkeit als vieldeutig und widersprüchlich als auch die vorerst noch zögernde Erkenntnis, daß jeder Mensch für das Bild seiner Welt mitverantwortlich ist, sind nicht nur Eigentümlichkeiten dieses einzelnen Gedichtes, sondern höchst charakteristisch für Kellers frühe Dichtung überhaupt.

Schon im Aufsatz 'Das Gewitter' [3]) des Neunzehnjährigen sind jene Stellen am eindrücklichsten, in welchen das Großartige und das Gemeine, oder das Leben- und das Todbringende unmittelbar nebeneinander erscheinen: Hinter einer königlichen Linde lauert der tückische Fuchs, und inmitten der vom Gewitter erfrischten Landschaft verzehren Störche ihre eben gerade zu neuem Leben erweckte Beute. Ohne Rücksicht auf die Werte, die der Mensch seinem Tun zugrunde legt, fährt das Wetter über die Welt, Lebenstüchtiges wie Lebensmüdes gleicherweise zerstörend oder belebend; der Sinn seiner Wirkungen entzieht sich dem menschlichen Verstand. Am 17. Juni desselben Jahres erscheint im Fragment 'Reise in die Unterwelt' (1838) [4]) das denkwürdige Bild einer Spinne, die sich damit beschäftigt, mitten im tiefen Frieden einer lauen Sommernacht ihr Mordgewebe zu bauen. Immer häufiger tritt in späteren Gedichten diese Widersprüchlichkeit in einer vereinfachten Form in Erscheinung, indem sich hier Naturschönheit und Menschenelend als Hauptkontrast gegenüberstehen. Im 'Morgenlied' sind wir ihm in der dritten Strophe als einem Paradoxon unter vielen begegnet; in 'Sommer II' beherrscht er das ganze Gedicht. Selig sich der weichen Schönheit der Natur überlassend, glücklich im Gefühl der vollkommenen Einheit mit ihr, ruft der Dichter eben aus:

> Uns beiden ist, dem Land und mir,
> So innerlich, von Grund aus, wohl –

als seine Aufmerksamkeit von einer sich nahenden Gestalt beansprucht wird:

---

[3]) *SW* XX, 77–84.

[4]) *SW* XX, 85 f.

Doch schau, was schleicht im Feldweg hier,
Den Blick so scheu, die Wange hohl?

Ein Heimatloser sputet sich
Waldeinwärts durch den grünen Plan –
Das Menschenelend krabbelt mich
Wie eine schwarze Erdspinn' an [5]).

Eine Folge dieses typischen Erlebnisses ist die in Kellers frühen Gedichten überraschend häufig gefundene Verdächtigung der Schönheit, vornehmlich der schönen Natur, als eines schönen Scheines, der den Menschen über die Wirklichkeit von Elend und Tod hinwegtäuscht. So heißt es in 'Auf dem Berge II', nachdem sich der Dichter wieder von der Lieblichkeit und Größe einer friedevollen Mittagslandschaft fast bis zur Selbstaufgabe hat überwältigen lassen:

All die herrlichen Gefilde
Dort im goldnen Sonnenlicht
Sind nur leere Traumgebilde
Und verwirklichen sich nicht.

Gramvoll würd' dein Auge schweben
Ob dem weiten, schönen Rund,
Wüßtest du, welch qualvoll Leben
Siecht und kümmert auf dem Grund [6]).

In andern Gedichten [7]) und Prosastellen [8]) täuschen blühende Blumen über darunter liegende Gräber hinweg, und in 'Auf die Gräber der gefallenen Jungschweizer' werden Lerchengesang und blühende Lilie überhaupt zu Sinnbildern des Wandelbaren, Unverläßlichen [9]). Ihren Höhepunkt aber erreicht die Verdächtigung des Schönen im erschreckenden Sonett 'In sternenheller Christnacht . . .' [10]). Wieder, wie im 'Morgenlied', ringt der Dichter nach Wahrheit, und wieder verliert sich sein Blick in der Schönheit der Welt, erst in den Eisblumen am gefrorenen Fenster und später in der Farbenpracht des Frühlings. Aber die Eisblumen versperren die Sicht auf die Sterne, und die Tulpen sind ein Netz, in dem der Wahrheitssucher sich verfängt. Nur ein gellendes Hohngelächter befreit ihn aus seiner Bestrickung: Mit dem endgültigen Auseinanderfallen der schönen Erscheinung und der Wahrheit,

[5]) *SW* XIV, 37 f. ('Mir ist: ich trag ein grünes Kleid').
[6]) *SW* XIII, 36 ff. ('Laß, o Dichter, solche Träume').
[7]) Vgl. z. B. Liebeslied XII ('Ich fahre mit den Winden') *SW* XIV, 144 f. oder 'Nimm deinen Kranz vom Haupte' *SW* XIII, 267 f.
[8]) Vgl. z. B. den Tagebucheintrag vom 1. Mai 1848, *SW* XXI, 91, wo die Farbenpracht des Frühlings über der erstickten Revolution aufblüht.
[9]) *SW* XIII, 265 f. ('Wie war die Maienzeit so schön und mild').
[10]) *SW* XIII, 131.

mit diesem Ausblick auf den dunklen Abgrund des Nichts, endet dieses eigenartige und beängstigende Gedicht[11]).

Solche Töne bleiben in Kellers Werk aber Ausnahmen. Denn die wiederholte und zunächst verwirrende Erfahrung der Wandelbarkeit und Vieldeutigkeit des Wirklichen wächst sich langsam zur rettenden Ahnung aus, daß gerade diese Unbestimmtheit es dem Menschen erlaube, sich als Mitschöpfer seiner Welt zu betrachten. Was im 'Morgenlied' in abstrakter Terminologie eher tastend formuliert wird, kommt in andern Gedichten in solchen Stellen zum Ausdruck, in denen sich die sichtbare und objektiv gleichbleibende Wirklichkeit unter den von verschiedenen Stimmungen beeinflußten Blicken des Betrachters völlig verwandelt. Vielleicht am deutlichsten ist dies der Fall im 'Pfingstfest'. Das Gedicht beginnt, wie das 'Morgenlied', mit dem freudigen Erleben einer schönen Morgenlandschaft:

In Frührots Rosenlicht erglühen schön,
Altäre Gottes, rings die Bergeszinnen,
Aus Wäldern hallt ein feierlich Getön,
Wie Flötenstimmen sel'ger Sängerinnen!

Nach zehn Strophen, in denen sich der Dichter in bitteren Gedanken über die fortschreitende Korruption des Urchristentums durch die Kirche ergeht, hat sich die Stück für Stück identische Wirklichkeit vollkommen verändert:

Nun ist das Morgenlicht mir rotes Blut,
Die Sonn' scheint mir ein bleiches Bild der Trauer,
Die Berge zürnen stumm in falber Glut,
Die Eichen schütteln sich im Wehmutschauer;
Die Waldesstimmen scheinen mir zu klagen[12]),

Im dramatischen Fragment 'Die Flüchtlinge' fragt sich Schwind:

Die Ströme, das Meer und die Berge
Verändern sich jeden Tag,
Wer weiß, was mit dieser Erde
Bis morgen geschehen mag?

und sein Kumpan Bleich beklagt sich über die melancholische Umgebung:

Und dieser Wald ist auch kein Opernsaal.
Kein Vogel singt! die Sträuche sind verwaschen,
Wie traurig diese tropfend nassen Eichen!

---

[11]) Selbst wenn man glaubte, im Gedicht antiklerikale Polemik vernehmen zu müssen und Eisblumen und Tulpen als Allegorien für den sich an das Schönheitsgefühl wendenden Kultus auslegte, gäbe immer noch die Wahl ausgerechnet dieser Metaphern zu denken.

[12]) *SW* XIII, 311–315.

während David, der dritte im Bunde, ahnt, daß es wohl zum Teil an ihrer eigenen traurigen Stimmung liegt, wenn sich die Natur ihnen nicht freundlicher zeigt:

> Ich weiß die Zeit, wo wir mit wildem Jubel,
> Mit Flötenklang den schönen Wald durchstreiften
> Und mit den Vögeln um die Wette sangen.
> Doch schien damals die Sonne. 's wär am besten,
> Man schlüg' uns tot! Denn wo wir gehn und stehen,
> Vergiften wir die herrliche Natur![13])

In beiden Beispielen, hauptsächlich aber im ersten mit den wiederholten Hinweisen auf die Person des Betrachters, gibt sich noch eine Befangenheit in den Kategorien des Objektiven und des Subjektiven kund. Für den Dichter dieser beiden Stücke haben sich Welt und Mensch noch nicht zu jener widerstandslosen Übereinstimmung zusammengefunden, wie sie uns in Gedichten wie 'Stille der Nacht'[14]), 'Nacht VI'[15]) und vielen andern entgegentritt. Ein tieferer Zusammenhang wird wohl schon geahnt, aber noch scheint das Geahnte mit Angelerntem im Streite zu liegen; noch verhindert der zweifelnde Gedanke, »was am Ende der Mensch mit allem seinem Wissen sei, und daß die größte, tiefste Philosophie zuletzt Irrtum und konsequente Blindheit sein könne . . .«[16]) die Festigung dieser Ahnung des beziehungshaften Ineinander von Betrachter und Betrachtetem zu einer geklärten, gläubigen Überzeugung.

II

Von dieser Haltung eines Menschen, der einsam mit dem Zweifel schifft, wie er von sich selbst sagt[17]), ist in der zweiten Fassung des 'Morgenliedes'[18]) nichts zu spüren. Auf die beinahe gleichlautende Eingangsstrophe[19]) folgen hier die Strophen:

> 2 Siehe die Meere, sie schaukeln und branden,
> Fröhlich die Brise vom Morgenland weht,
> Sühnend erfunkelt der Tau auf den Landen,
> Weihbrunn zum heiligen Sonnengebet.
>
> 3 Tausendfach wollen die Blumen entriegeln
> Aus ihrer Brust den gefangenen Gott;
> Doch die vergoldeten Kreuze bespiegeln
> Sich auf den Domen mit gleißendem Spott!

[13]) *SW* XX, 101–105.
[14]) *SW* XIV, 28 f. und I, 8 ('Willkommen, klare Sommernacht').
[15]) *SW* XIV, 30 f. und I, 11 ('Wende dich, du kleiner Stern').
[16]) *SW* XXI, 60 f. (Tagebuch, 15. August 1843).
[17]) *SW* XIII, 164 ('Nicht daß ich das Entsagen nicht begriffe').
[18]) *SW* XIV, 8 f.
[19]) Nur »Wolkenschar« wird durch »Wölkleinschar« ersetzt.

Die ursprüngliche zweite Strophe ist also weggefallen, und die jetzige zweite und dritte setzen sich teils aus Zeilen der früheren dritten und vierten, teils aus neu gedichteten zusammen. Die folgenden zwei Strophen übernehmen, mit einigen wesentlichen Änderungen, die Bilder der früheren fünften und sechsten: aus dem Phönix werden Lerchen; der »Rabe aus nächtlichen Klüften« verwandelt sich in einen, sich aus Grüften emporschwingenden »kreischenden Rabenflug«, und auch der Hecht – in der ersten Fassung ein »ergrauter Geselle, / Der seinen täglichen Mord nur erneut« – ändert seinen Charakter zu dem eines Geschöpfes, das »mit tückischer Schnelle / Seinen täglichen Raub nur erneut«. Endlich fallen die zwei früheren Schlußstrophen der Bearbeitung völlig zum Opfer und werden ersetzt durch die folgenden drei neuen:

6 Fahre hinüber auf klingenden Speichen,
Glänzender Morgen! noch ist es nicht Zeit;
Rosige Wimpel, und ihr mögt erbleichen!
Weh mir! schon weht ihr so blaß und so weit!

7 Fahre! – es träumet ein Riese auf Erden,
Dem es gar ahnend im Ohre erklingt.
Auf springt er einst, in den Zügel den Pferden,
Die zum Stehn der Gewaltige zwingt.

8 Heißt dann die Freiheit dem Wagen entsteigen
Mit ihrer ganzen herrlichen Fracht.
Mag sich die Sonne nur heben und neigen:
Schön ist der Tag dann und glücklich die Nacht!

Das Wegfallen der ursprünglichen und das Einschieben einer neuen zweiten Strophe sowie die Änderungen in den beiden darauffolgenden Strophen haben zur Folge, daß die zu Beginn des Gedichtes vorherrschende Stimmung hier erst viel später unterbrochen wird als in der ersten Fassung. Die neue zweite Strophe enthält keinerlei Feststellung einer paradoxen Wirklichkeit mehr: zusammen mit den zwei ersten Zeilen der dritten beschreibt sie in steigender Intensität das Ineinander von Gott und Schöpfung, das in dem Bild der Blumen, die den in ihrer Brust gefangenen Gott befreien wollen, gipfelt. Erst dann stoßen wir auf die in betontem Gegensatz zum Vorhergehenden stehenden zwei Zeilen:

Doch die vergoldeten Kreuze bespiegeln
Sich auf den Domen mit gleißendem Spott!

welche uns, trotz der bedeutenden Änderungen, denen sie hier unterzogen wurden, noch von der ersten Fassung her vertraut sind. Erinnern wir uns des ursprünglichen Wortlauts: Dort bespiegeln sich die schimmernden Kreuze hoch auf den Domen, während unter ihnen das Alles verschlingende

Grab ruht. Der Dichter ruft den blitzenden Morgen an, es zu entriegeln. Wir haben dieses Bild als ein Beispiel im Katalog der Gegensätze ausgelegt, der in der ersten Fassung Strophen zwei bis sechs füllt. Die Bitte an den Morgen, dem Leben zum Sieg über den Tod zu verhelfen, die an dieser Stelle allegorisch, und in der letzten Strophe wörtlich ausgesprochen wurde, erhob sich deshalb aus der Unsterblichkeitshoffnung, deren eines Sinnbild die über dem Land schimmernden Kreuze sind. Doch in der Bearbeitung vom Dezember 1845 ändern ein Adjektiv und eine adverbiale Bestimmung das Bild so, daß, zusammen mit dem erwähnten Aufbau der Kontrastintensität, aus der Feststellung der paradoxen Zweideutigkeit der Wirklichkeit die Bloßstellung eines nur willkürlichen Mißverhältnisses wird. Aus »schimmernden« sind »vergoldete« Kreuze geworden und anstatt sich, wie früher, einfach zu bespiegeln, bespiegeln sie sich nun »mit gleißendem Spott«. Eindeutig wird hier die Anklage gegen die Kirche erhoben. Sie erscheint als eine Institution, die sich der offenbaren Wahrheit der gotterfüllten Natur zynisch entgegenstellt, indem sie ein falsches, »vergoldetes« Bild an ihre Stelle zu setzen versucht. So klar wird dies gesagt, und nach einem derart eindrücklichen Aufbau, daß man nun nicht umhin kann, auch in den zwei folgenden Strophen den Niederschlag dieses neuen Sinnes zu bemerken. Nicht mehr handelt es sich bei dem Bilde der Vögel um zwei Aspekte der Wirklichkeit, die beide wahr sein können, sondern um eine willentliche Verfälschung der Wirklichkeit durch die Kirche: die Lerchen sind Raben in Verkleidung, genau wie sich der Hecht – früher lediglich ein »ergrauter Geselle« – nun hinterlistig als harmloses Fischlein verstellt, um seiner Raubgier um so erfolgreicher frönen zu können. Die symbolischen Darstellungen der Wirklichkeit werden zu durchsichtigen Allegorien vereinfacht: der verkleidete, tückische Hecht stellt die unersättliche Kirche dar, die ihren Raub unter Vorspiegelung falscher Tatsachen einheimst, und der »kreischende Rabenflug« erinnert an den »galgenfrohen Rabenflug« des »Apostatenmarsches«[20]).

Auch ohne die letzten Strophen ist der völlige Bedeutungswandel des Gedichtes klar erkennbar: Was in der Welt dieser Fassung noch an Unstimmigkeit übrigbleibt, ist einzig und allein einer korrupten menschlichen Institution zuzuschreiben[21]). Dadurch aber, daß diese menschlich und zeitgebunden ist, ist sie auch einem entschlossenen Eingreifen menschlichen

[20]) *SW* XIII, 262 ff. und XIV, 210 f.

[21]) Als weitere Illustration dieser Verwandlung einer ethisch indifferenten in eine sinnvolle, gute Welt, welche an Stelle des unausweichlichen Übels nur noch morsche Überreste kennt, die ohnehin dem Untergang geweiht sind, vgl. den oben zitierten Aufsatz 'Ein Gewitter' mit dem am 6. August 1843 entstandenen Gedicht 'Morgenlied I' (»Die Morgenwolken glimmen in düstrer Glut«) *SW* XIII, 39 f., das denselben Naturvorgang beschreibt.

Willens nicht entzogen. Die neuen Schlußstrophen bestätigen nur, was schon aus den andern abgeleitet worden ist: nämlich, daß der Tag der Befreiung von der wahrheitsfeindlichen Macht der Kirche nahe bevorstehe. Das »noch ist es nicht Zeit« spricht eine unmißverständliche Sprache. Vorläufig ist das Volk – der schlafende Riese – noch im Traum befangen, in einem Traume jedoch, in welchem es die freie Zukunft schon ahnend vorhersieht. Nur noch wenig Geduld wird vonnöten sein, scheint die vorletzte Strophe zu sagen, dann werden wir uns der Güter des Morgens bemächtigen und sie bewahren, und schließlich wiederholt der Dichter für solche, die ihn noch nicht verstanden haben mögen, in der letzten Strophe die Botschaft seines Gedichtes: Von der Zeit des Umsturzes an wird die Freiheit mit all ihren Herrlichkeiten unter den Menschen beheimatet sein und das Leben unter dem Zweigestirn von Glück und Schönheit stehen. Daß es sich bei der »herrlichen Fracht« vorzüglich um die Wahrheit handelt, geht schon aus früher Gesagtem hervor; die Befreiung von der Kirche ist eine Befreiung vom »schwarzen, keuchenden, ertötenden Glaubenszwang«[22]), und die neue Freiheit ist vor allem jene geistige Freiheit, die zur Erkenntnis der Wahrheit führt[23]).

So steht das Wahrheitsproblem auch im Mittelpunkt dieser Fassung, wenn es auch hier eine ganz andere Lösung erfährt als in der früheren. Dort nämlich geschieht nirgends Erwähnung eines solchen Zeitpunktes der endgültigen Offenbarung der Wahrheit. Im Gegenteil, da Wahrheit dort soviel ist wie gedeutete Wirklichkeit und also keinen bestimmten, einmaligen Inhalt hat, kann sie gar nicht so offenbart werden. Es gibt kein Datum, an welchem die Wirklichkeit eindeutig, also identisch mit der Wahrheit werden könnte. Wie wir gesehen haben, ist die Wahrheit immer dann da, wenn der Welt gläubig ein guter Sinn gegeben, im Gegenwärtigen ein Ewiges geahnt wird. Deshalb ist es nötig, wie der Dichter von 'Morgen I' weiß, daß sich die Hoffnung jeden Morgen erneuere, auf daß »der Freiheit Priesterstamm« nie untergehe[24]). Freiheit und Wahrheit sind Gegenstände des Glaubens und stehen als solche außerhalb der Zeit. Daß in der Überarbeitung des 'Morgenliedes' von einem solchen Termin der Befreiung zur Wahrheit überhaupt die Rede sein kann, hat seinen Grund in der unerwartet einfachen Antwort, die auf die Frage nach der Wahrheit gegeben wird: Wahr ist diejenige Wirklichkeit, die erscheint, wenn der über ihr liegende Schleier der kirchlichen Täuschung zerrissen wird. Es gibt nicht eine vieldeutige Wirklichkeit, son-

---

[22]) *SW* XXI, 51 f. (Tagebuch, 5. August 1843).

[23]) Vgl. zum Kellerschen Freiheitsbegriff die interessante, oft zum Widerspruch reizende Abhandlung von Herbert W. Reichert, *Basic Concepts in the Philosophy of Gottfried Keller*. University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures, Nr. 1. Chapel Hill (N. C.): 1949.

[24]) *SW* XIV, 7 ('So oft die Sonne aufersteht').

dern nur *eine* wahre Wirklichkeit und Täuschung. Was die Kirche als Wahrheit ausgibt, ist eine von ihr zu ihren Zwecken entstellte Wirklichkeit. Das Mittel zur Erlangung der Wahrheit ist deshalb allein die geistige Freiheit, doch nicht lediglich als eine notwendige Bedingung unter vielen, sondern als einzige und genügende Bedingung. Sobald die dumpfe Glaubensangst aufhört, ist auch schon »freudig heitres, festes, sicheres Erkennen« da[25]). Die Wahrheit ist den Gelehrten längst bekannt; nähmen sie sich die Mühe, »in guter deutscher Sprache« zu schreiben, so würde sie auch das Volk sehen[26]). Denn unter den Nebeln des Obskurantismus glänzt »der Kern der nackten Wahrheit« »kristallenklar«[27]). Die Wahrheit ist »licht«, also einleuchtend, und nur deshalb noch nicht in allgemeinem Besitze, weil sie die Kirche bisher dem Volke »vorenthalten und verfälscht« hat[28]). Um so eher kann sie, wenn sie einmal freigegeben ist, vom »armen Volk« erkannt werden, als es »der Wahrheit so empfänglich« ist[29]). Immer und immer wieder erscheint diese einfache Mechanik der Wahrheitserkenntnis in Kellers polemischen Gedichten.

Damit ist ein Ausdruck gefallen, mit dem sich nicht nur die zweite Fassung des 'Morgenliedes', sondern ein großer Teil der Kellerschen Frühlyrik überhaupt bezeichnen läßt: es sind Streitlieder, polemische Gedichte. Die erste, wesentliche Bestimmung des Streitgedichts, zumal des politischen, ist seine unmittelbare Wirksamkeit innerhalb der Umstände, denen es seine Entstehung verdankt; es muß zur Stellungnahme herausfordern, oder selbst zur entscheidenden Tat anfeuern. Die Stellungnahme muß dem Leser leicht gemacht werden, die Notwendigkeit der Tat überzeugend dargestellt sein. Um dieser Bestimmung aber zu genügen, macht der Dichter von Streitliedern mit Vorliebe vom Mittel der polemischen Vereinfachung Gebrauch, wodurch er sich über allzu komplizierte Tatbestände oder Fragen hinwegzusetzen pflegt. Das Problematische vor allen Dingen wäre im Streitgedicht ganz fehl am Platze; nie darf zugegeben werden, daß es sich zum Beispiel bei der Frage der Wahrheit um ein legitimes Problem handeln könnte. »Die Frage ist einfach, Ja oder Nein, Wahr oder Unwahr, Recht oder Unrecht, Weiß oder Schwarz? . . . Die *Frage* ist schon entschieden, sie [d. h. die Entscheidung] steht schon fest seit Jahrhunderten, an *ihr* kann nichts geändert werden . . .«[30]) Weiß und schwarz sind die Farben der polemischen Gattung; für delikate Schattierungen oder gar leise Übergänge von einer

[25]) *SW* XIII, 311–315 ('Pfingstfest').

[26]) *SW* XIII, 129 ('An die Gelehrten'). Vgl. auch *SW* XXI, 54 (Tagebuch, 8. August 1843).

[27]) *SW* XIII, 201 f. ('Mutlosigkeit II').

[28]) *SW* XIII, 74 ff. ('Saget mir, ihr Sterne Gottes').

[29]) *SW* XIII, 181 ff. ('Dem Blindgebornen müssen wir verzeihen').

[30]) An Hegi, 28. Sept. 1845. Gottfried Keller, *Gesammelte Briefe*. 4 Bde. Hrsg. von Carl Helbling. Bern: Benteli, 1950–54. I, 206 ff. Im Folgenden zitiert als *GB*.

Farbe in die andere ist sie höchst ungeeignet. Die Vermutung, daß es viele Wahrheiten gibt, Zweifel, was am Ende der Mensch mit allem seinem Wissen sei und Ähnliches sind kaum geeignet, Parteileidenschaft zu erregen. Wenn dagegen im Brustton der Überzeugung ausgerufen wird, daß es nur der Befreiung von einer korrupten Institution bedürfe, um die klare Wahrheit vor dem Volke aufleuchten zu lassen, dann haben die Kämpfer für die gute Sache Grund zu gehobenem Mut und erneuerter Tatkraft und hat das Streitgedicht seine Aufgabe erfüllt.

Gerade die Art und Weise, wie Keller in seinen polemischen Gedichten mit dem Wahrheitsbegriff umspringt, zeigt, daß selbst die Grundprinzipien der Partei ohne Wimperzucken preisgegeben werden, wenn es die rhetorische Notwendigkeit im Augenblick erfordert. Würde man versuchen, Kellers Parteizugehörigkeit allein davon abzuleiten, wie er in seinen Streitgedichten den Begriff der Wahrheit definiert, so möchte es oft sehr schwierig sein, in ihrem Schöpfer einen Vorkämpfer des Liberalismus zu erkennen. Die für diese Partei so grundlegende Ansicht, daß die Wahrheit nichts Gegebenes, sondern etwas sich durch den ständigen dialektischen Konflikt verschiedenster Meinungen dynamisch Entwickelndes sei –, eine Ansicht also, die den Freisinn zu den Postulaten der ungehinderten Rede- und Pressefreiheit führt und ihn am schärfsten von seinen kirchlichen Gegnern scheidet –, tritt in diesen Gedichten immer wieder zurück vor der klar ausgesprochenen oder jedenfalls aus dem Gesagten leicht ableitbaren Behauptung, daß die Wahrheit etwas Einfaches, dem gesunden Menschenverstand ohne weiteres Zugängliches sei, und daß sich vorzüglich die eigene Partei ihres Besitzes erfreue[31]). Höchstens spöttische Bemerkungen, wie diejenige, daß ausnahmsweise auch ein blindes Huhn einmal ein Körnchen finden könne, deuten von ferne auf die komplizierte Natur der Wahrheit hin:

> Schindangerblumen duften nicht minder
> Als alle andern Frühlingskinder:
> Darum mag auch aus pfäffischem Wesen
> Manchmal ein wahres Sprüchlein genesen![32])

Dagegen tritt der sonst so vernachlässigte Grundsatz dann plötzlich wieder in seine vollen Rechte, wenn es gilt, die Theologen zu belehren:

> Ihr glaubtet schon zu Ende seine Reise

d. h. die Reise, die Entwicklung des Wortes, der Wahrheit

> Und haltet es für eine Felsensäule,
> An der nichts mehr zu baun auf keine Weise?[33])

---

[31]) Vgl. z. B. 'Die gute Sache' *SW* XIII, 186 f. oder Tagebuch, 16. August 1843, *SW* XXI, 62.

[32]) *SW* XIII, 350.

[33]) *SW* XIII, 318 ('An die protestantischen Theologen').

Als zweites Stück einer 'Morgen' überschriebenen Gruppe erscheint im Sommer 1846 das ursprüngliche 'Morgenlied' in dem von Follen betreuten Bändchen der *Gedichte*. Die Änderungen gegenüber dem Manuskript vom Dezember 1845 sind nicht so bedeutend, daß es angezeigt erschiene, hier von einer dritten Fassung zu sprechen. Es fehlt die letzte Strophe, die wohl wegen ihrer beinahe pedantischen Deutlichkeit fallen gelassen wurde. Dafür wird der träumende Riese unter Follens Händen zu einem im Traume das gelobte Land der Zukunft erblickenden Josua verdeutlicht. Und damit das Wort »frei« doch mindestens einmal im Gedichte vorkomme, nachdem die dem Wagen entsteigende Freiheit der Streichung der letzten Strophe zum Opfer gefallen ist, werden die Lerchen nun nicht mehr »schwenkend und ziehend im freudigen Zug« erblickt, sondern »schwenkend in freiem und freudigem Zug«. Sonst gibt es nichts zu verbessern: in seiner gegenwärtigen Form paßt das Gedicht ausgezeichnet in die Sammlung, wie sich Follen sie vorstellt. Hier fällt sein Schützling nicht aus der ihm zugedachten Rolle des Streiters für die Sache der Freiheit[34]).

Wenn diese erste Druckform dem Leser gelungener vorkommt als die Urfassung, so rührt dieser Eindruck wohl von ihrer größeren Geschlossenheit her. Die Zunahme an Einheitlichkeit wurde aber, wie wir gesehen haben, nur dadurch erreicht, daß das im Gedicht aufgeworfene Problem auf eher fragwürdige Art und Weise vereinfacht wurde. Hier ist die Welt nicht mehr unverläßlich; der strahlende Frühlingsmorgen ist nicht mehr suspekt, er täuscht nicht mehr über die Vieldeutigkeit alles Erscheinenden hinweg, sondern offenbart die alte, alleinige Wahrheit jedem, der nicht in der Macht der Kirche steht. Der freudige, hinreißende Rhythmus entspricht der in dieser Fassung vorherrschenden hoffnungsvollen und kämpferischen Stimmung. Hier stört uns kein Auseinanderklaffen von Metrum und Ausgesagtem mehr. Auch die unpoetischen Abstrakta sind verschwunden, in ihrem Gefolge allerdings auch die gewichtigen Sinnbilder. Zur Einkleidung der Elemente dieser einfacheren Welt genügen einige Allegorien. Auch diese

[34]) In *Gesammelte Gedichte* erscheint, unter dem Titel 'Sonnenaufgang', das Gedicht, abgesehen von einigen Milderungen des Ausdrucks, in unveränderter Form. *SW* I, 27 f. Emphatische Interpunktionen, hauptsächlich das Ausrufezeichen, werden vorsichtiger gebraucht; die ominösen »Grüfte« (Str. 4, Z. 3) werden ersetzt durch die mehr beschreibenden »Klüfte«; der mit »tückischer Schnelle« begabte Hecht (Str. 5, Z. 3) weicht einem »bewehrten Gesellen«. Die Änderung von Z. 2, Str. 2: »Fröhlich die Brise vom Morgenland weht« zu »Aber still das Gebirge steht« hat zur Folge, daß der polemische Kontrast zwischen Natur und Kirche etwas abgeschwächt wird. Der Verzicht auf das Adverb »sühnend« in Str. 2, Z. 3 ist wohl einem genaueren Abwägen von dessen Bedeutung zuzuschreiben: es kann auch früher kaum in der Absicht des Dichters gelegen haben, die Natur als der Entsühnung bedürftig darzustellen. Wahrscheinlich hat sich der Ausdruck im Gefolge der übrigen religiösen Termini eingeschlichen, die an dieser Stelle die Gottverbundenheit der Natur bezeichnen.

Fassung kann uns also nicht befriedigen, denn selbst wenn uns die erste Version nicht zu Vergleichszwecken zur Verfügung stände, müßten wir spüren, daß ihre Einheitlichkeit das Produkt einer etwas gewalttätigen Vereinfachung ist. Unter dem mächtigen Eindruck der Lektüre von Goethes Werken glaubt der Grüne Heinrich das Wesen der künstlerischen Tätigkeit einmal so bestimmen zu können: »... wie es mir scheint, geht alles richtige Bestreben auf Vereinfachung, Zurückführung und Vereinigung des scheinbar Getrennten und Verschiedenen auf Einen Lebensgrund, und in diesem Bestreben das Notwendige und Einfache mit Kraft und Fülle und in seinem ganzen Wesen darzustellen ist Kunst; ...«[35]) An diesem Maßstab gemessen, erreicht weder die erste noch die zweite Fassung des 'Morgenliedes' die Vollkommenheit des Kunstwerks. In der ersten wird das scheinbar Getrennte und Verschiedene wohl erlebt, aber es beherrscht auch das dichterische Gebilde. In der zweiten aber wird es einfach verneint, wodurch die zutage tretende Einheitlichkeit im Grunde genommen nichts anderes ist als Simplizität. Was der zweiten Fassung vor allem mangelt, ist jene unmittelbar einleuchtende Verbindlichkeit und Weite des Allgemein-Menschlichen, die das vollkommene Kunstwerk den Schranken der Zeit und des Raumes zu entrücken scheint. Die Bearbeitung verwandelt ein Gedicht, das sich, wenn auch etwas hilflos, so doch ehrlich und ernsthaft mit einer menschlichen Grunderfahrung auseinandersetzt und als solches in seiner Fragestellung gültig bleibt, solange es Menschen gibt, die die Widersprüchlichkeit der schönen und grausamen Welt schmerzlich erleben, in ein Gedicht, das zu seiner Zeit und an seinem Orte wirkte, damit aber auch seine historische Funktion erfüllte und, wie alle vergangene Polemik, uns Nachgeborne höchstens noch als mehr oder weniger wohlgelungenes Zeitdokument zu interessieren vermag.

III

Der Vergleich der polemischen mit der ersten Fassung des 'Morgenlieds' enthüllt uns eine Polarität, in deren Spannungsfeld das gesamte frühe Schaffen Kellers liegt und die, wenn uns daran gelegen wäre, unter Beziehung extremer Beispiele beider Arten, noch viel dramatischer dargestellt werden könnte. Es ist die Spannung zwischen dem homo contemplativus – dem allem Starren abholden, die Welt als Geheimnis erlebenden und seine tiefsten Einsichten der hoffnungsvollen Ahnung verdankenden Dichter – und dem homo politicus – dem einen festgefaßten Standpunkt im öffentlichen Leben unzweideutig vertretenden Parteimann. Die Auswirkungen im dichterischen Werk dieser einander entgegengesetzten Haltungen sind nicht immer unbedenklich. Vor allem dürfen wir uns der Tatsache nicht verschließen, daß Keller in vielen seiner politischen Gedichte prinzipiell dasselbe

[35]) *SW* XVIII, 8 oder V, 7 ('Der grüne Heinrich', Band 3, 1. Kap.).

Verbrechen begeht, dessen er seine kirchlichen Hauptgegner bezichtigt: Auch er verfälscht, wider seine tiefere Einsicht, die Wirklichkeit dadurch, daß er sie seinen unmittelbaren Zwecken gemäß vereinfacht. Nun ist es zwar wichtig, festzuhalten, daß der politischen Lyrik, zumal der antiklerikalen, dasselbe Wirklichkeitserlebnis zugrunde liegt, wie den kontemplativen Gedichten. Denn wäre Keller nicht davon überzeugt, daß die an sich vieldeutige Wirklichkeit erst dann sinnvoll, also zur Wahrheit wird, wenn der Mensch ihr einen Sinn gibt, so fiele der Hauptgrund für seine immer neuen heftigen Attacken gegen die Kirche dahin. Wäre die Wirklichkeit tatsächlich mit einer einfachen, unmißverständlichen Wahrheit identisch, wäre der Sinn der Welt objektiv gegeben und bestimmt, wie Keller in seinen polemischen Gedichten immer wieder versichert, dann könnte man kaum verstehen, wie sich »das arme Volk, der Wahrheit so empfänglich« so lange und so vollkommen von einer Gruppe von Dunkelmännern hatte täuschen lassen. Nur deshalb ist das Weltbild, das die Kirche als das einzig wahre proklamiert, so ernst zu nehmen und, nach des Dichters Ansicht, so verhängnisvoll, weil es nicht durch eine offenbare Wahrheit korrigiert wird, indem das, was dem Menschen als wirklich und wahr erscheint, immer und notwendigerweise nur das Resultat einer Auslegung, und letztlich ein Akt des Glaubens, sein kann. Aber selbst wenn sich der Hauptunterschied zwischen den beiden Versionen des 'Morgenliedes', und damit zwischen den zwei Hauptkategorien von Kellers Frühwerk, dahin zusammenfassen läßt, daß der Dichter das, was ihm in Zeiten der Kontemplation als hoffnungsvolle Ahnung erscheint, in seinen politischen Liedern als alleinige und offenbare Wahrheit ausruft – wenn auch auf diese Weise Kellers politische Lyrik sich als Ausdruck derselben Welterfahrung erweist, die seinem übrigen Schaffen zugrunde liegt –, so ist damit die Polarität in seinem Frühwerk keineswegs aufgehoben, sondern höchstens genauer umschrieben.

Wie von einem Dichter, der sich immer mit größter Unbestechlichkeit über sich selbst Rechenschaft ablegte und der sich ständig der »unbedingten Ehrlichkeit, Reinheit und Unbefangenheit des Bewußtseins« befliß[36]), gar nicht anders zu erwarten ist, gibt sich Keller über diese Widersprüchlichkeit in seinem Werk keinen Zweifeln hin. Zu sagen, daß er als Zerrissener schwer und ständig darunter gelitten hätte, hieße wohl, seinen Zustand melodramatisch und in Verkennung seiner den Extremen abgeneigten Natur übertreiben. Sein Glaube an die gute Sache hält ihn vor lähmenden Selbstanklagen zurück, und im Affekt der politischen Leidenschaft, dem die Streitlieder entstammen, schweigt jede zweifelnde Selbstkritik. Daß ihm dagegen in ruhigeren Stimmungen seine Tätigkeit als politischer Sänger oft fragwürdig erschien, und daß man daher seine eigenen Äußerungen, in denen

[36]) *SW* XVII, 125 oder IV, 68 ('Der grüne Heinrich', Band 2, 5. Kap. oder Band 2, 6. Kap.).

er sich als erzradikalen Poeten sieht, der Freud und Leid mit seiner Partei und mit seiner Zeit teilt[37]), cum grano salis aufnehmen muß, geht aus solchen Zeugnissen derselben Zeit hervor, die eine ganz andere Sprache sprechen. Sie zeigen, daß Keller sich weder als politischer Dichter, noch als kontemplativer Lyriker ganz befriedigt fühlte. Schreibt er politische Lieder, so machen ihm nachträglich sein ästhetisches Gewissen und seine tiefere Einsicht in das Wesen der Wahrheit zu schaffen, und wenn er sich vom Lärm des Tages abwendet und in der Natur Ruhe und Frieden sucht, regt sich sein politisches Gewissen, seine aktive Liebe zum leidenden Mitmenschen, die sich zu betätigen sucht. Dieses Schwanken zwischen zwei deutlich gefühlten Berufungen spiegelt sich wider in den Einträgen ins Tagebuch von Mitte Juli bis Mitte August 1843. Da findet man vorerst den unter dem Eindruck der Gedichte Anastasius Grüns geschriebenen und oft zitierten Satz, daß sich die Poesie mit den »großen Welt-Fort- oder Rückschritten« zu beschäftigen habe[38]). Noch am 5. August sieht sich Keller als Parteimann: er erwägt, was für eine schöne Sache das Christentum für das arme Volk eigentlich sei, kommt aber trotzdem zum Schluß, daß er sich »aller etwaigen Differenzen ungeachtet dennoch der Propaganda anschließen« wolle[39]). Zwei Tage darauf hingegen anerkennt er, allerdings unter gewissen Bedingungen, »die Natur mit ihren Wundern und das menschliche Herz als die ersten und größten Stoffe oder Aufgaben der Poesie . . .«[40]) und am folgenden Tage wird eine Versöhnung der Forderungen der Zeit mit denjenigen der Kunst angestrebt, wobei sich der Dichter vom eben eingenommenen Standpunkt der Propaganda wieder entfernt und damit zeigt, daß er nicht willens ist, das sacrificium intellectus zu begehen: »Die Propaganda irrt sich, wenn sie glaubt, die Dichtkunst sei nur für die Tat und zu politischen oder reformatorischen Zwecken geschaffen. Der Dichter soll seine Stimme erheben für das Volk in Bedrängnis und Not; aber nachher soll seine Kunst wieder der Blumengarten und Erholungsplatz des Lebens sein«[41]). Am 16. August schließlich gibt er zu, daß er dem Drang, »die Not und den Staub der Zeit abzuschütteln und zu vergessen« nachgegeben und sich durch ein Bad in der Sihl symbolisch davon reingewaschen habe[42]).

Gibt sich in der schnellen Aufeinanderfolge dieser sich teilweise widersprechenden Einträge eine gewisse Zuspitzung des Konfliktes kund, so

[37]) *GB* I, 233 (An Leemann, 16. Sept. 1845).
[38]) *SW* XXI, 45 (Tagebuch, 14. Juli 1843).
[39]) *Ibid.*, 51 (5. August 1843).
[40]) *Ibid.*, 53 (7. August 1843).
[41]) *Ibid.*, 54 (8. August 1843). Daß Keller mit dem unglücklich gewählten Ausdruck »Blumengarten und Erholungsplatz des Lebens« nicht Gartenlaube-Poesie meint, ist eigentlich selbstverständlich. Das Sonett 'Geibel', *SW* XIII, 147, wird auch den Zweifler überzeugen.
[42]) *Ibid.*, 62 (16. August 1843).

zeigen die folgenden Belege, die aus der Zeit von anfangs 1844 bis zum Herbst 1845 stammen, daß er durchaus während der ganzen ersten Schaffensperiode andauert. Es ist nicht der »erzradikale Poet«, der sich, von der Schönheit der Welt im Tiefsten bewegt, seine politische Verantwortung immer wieder ins Bewußtsein zurückrufen muß:

Ich will mein Teil zu Nutze ziehn
Und mich mit Liebe füllen!
Ich will, so lang die Liljen blühn,
Die alte Sehnsucht stillen!

Wie bald ists um das Singen
Von Lust und Lenz getan,
Und nachher geht das Ringen
Und Hassen wieder an![43])

Hier haben sich Pflicht und Neigung, die in der Glut der kämpferischen Begeisterung oft miteinander verschmelzen, voneinander gelöst und streben in entgegengesetzte Richtungen. Die Verdächtigung der Schönheit, die uns in einem andern Zusammenhang schon beschäftigt hat, ist nicht nur darin begründet, daß sie dem nach Erkenntnis strebenden Menschen die volle Wirklichkeit verschleiert, sondern ebensosehr darin, daß sie sich immer wieder vor den Dichter stellt und ihn zu verleiten sucht, seine praktische Wirksamkeit im öffentlichen Leben zu vernachlässigen:

Von Glanz und Lust und Klarheit voll
Ist alle diese reiche Welt;
Weiß nicht, wo ich mich wenden soll,
Daß Schönheit nicht sich vor mich stellt[44]).

Oft auch ertönt die Stimme des Zweifels:

Wir ziehen aus am Morgen in Wanderschuhn
Und wissen noch nicht, wo wir am Abend ruhn!
Es schleift und hämmert mancher an einem Schwert
Und weiß nicht, ob sichs gegen ihn selber kehrt[45]).

Und die vier Zeilen des dritten 'Träumer'-Sonetts,

Ich, der ich einsam mit dem Zweifel schiffe,
Ich brauche nicht den Moder dieser Zeit,
Ich habe längst mit Asche mich bestreut
Und hasse dieses Lebens feige Kniffe![46])

schlagen inmitten einer polemischen Gedichtfolge Töne an, die man kaum von einem Politiker erwarten sollte, der Leid und Freud mit seiner Zeit teilt.

[43]) *SW* XIII, 58 ('Frühlingsanfang II').
[44]) *SW* XIV, 109 ('Liebeslied VI').
[45]) *SW* XIII, 102.
[46]) *SW* XIII, 164 ('Nicht daß ich das Entsagen nicht begriffe').

Und gerade die echtesten und ergreifendsten Stellen der Terzinendichtung 'Eine Nacht'[47]) sind jene, in denen des Dichters Unsicherheit und seine Zweifel an sich selbst zu Worte kommen. Wenn das Gedicht mit der Zeile »Und reiht' mich in des Lebens wilden Tanz!« aufhört, so bedeutet das im Zusammenhang des Ganzen keinesfalls, daß die Zweifel nun endgültig verschwunden und die Probleme, aus denen sie stammten, gelöst seien. Die Flucht in die Welt der Tat gereicht dem Unsicheren wohl zur augenblicklichen Selbsterhaltung, doch wenn immer der Lärm des Lebens verstummt, melden sich die alten Zweifel wieder.

Immer wieder erhebt sich daher in den Atempausen des politischen Streites die Frage nach der Aufgabe der Poesie. So wird in den zwei, 'An die Systematiker' überschriebenen Gedichten[48]) der Versuch unternommen, in den Kampf für die Freiheit eine Teilung der Pflichten einzuführen, die es dem Dichter erlauben würde, seiner eigenen Bestimmung nachzuleben, ohne deswegen sich seiner politischen Verantwortung zu entziehen. Mit Erstaunen vernehmen wir, daß sich diese Bestimmung als das genaue Gegenteil der Tätigkeit des streitbaren politischen Sängers erweist und mit der schon zitierten Ansicht des Grünen Heinrich über die Funktion des Künstlers Punkt für Punkt übereinstimmt: Sie ist nicht zerstörend, sondern befruchtend; nicht trennend, sondern versöhnend; nicht hassend, sondern alles in Liebe umfassend. Nicht unter die »Bittern«, die »in fegenden Gewittern« dahinstürmen, zählt sich der Dichter hier, sondern zu denen, die ihnen heilend und segnend, »mit klar gestimmten Zithern« nachfolgen. Aus der Überzeugung heraus, daß dies seine eigentliche Bestimmung sei, entsteht auch das Gedicht 'Wen klag ich an . . .'[49]). Hier wird die Tatsache, daß sich der Dichter genötigt sieht, politisch tätig zu sein, als ein an ihm und seiner wahren Berufung begangenes Verbrechen dargestellt. Wäre die »alte Nacht« der Reaktion nicht, so könnte er seiner Neigung folgen; so aber macht er seine politischen Widersacher verantwortlich dafür,

> Daß ich aus diesem zarten Grün
> Nichts ernte als den grauen Zorn,
> Der Frühlingssterne mildes Glühn
> Mir nur ein heißer Racheborn . . .

Eindrücklicher hätte Keller sein Dilemma kaum darstellen können[50]).

---

[47]) *SW* XIII, 82–95. Fränkel nennt das Gedicht »die Krone der *Frühen Gedichte*«, *ibid.* 394.

[48]) *SW* XIV, 239–243 und III, 41–45. In *Gedichte* (1846) wie auch in *Gesammelte Gedichte* unter dem Titel 'Denker und Dichter'.

[49]) *SW* XIII, 233 f.

[50]) Vgl. auch die später (1850) entstandene »Reflexion«: »Schmerzliche Resignation des Dichters, welcher täglich hören muß, daß erst eine künftige Zeit der Poesie wieder eine schöne Wirklichkeit zur Entfaltung bieten und dadurch große

Während solche Zeilen die Bemühungen des Dichters deutlich machen, sich selbst über das Wesen des Zwiespaltes, der seine Arbeit durchzieht, klar zu werden, und sich dadurch vor Selbstvorwürfen zu schützen, daß er die Schuld für sein »scharf und unschön Zanken«[51]) seinen Gegnern zuschiebt, so kommt er doch erst dann der wahren Lösung des Konfliktes näher, wenn er sich der tiefen Quellen seiner hoffnungsvollen Weltgläubigkeit besinnt. Dann aber wird er sich auch eigener Verschuldung bewußt. Wer Gedichte wie 'Willkommen, klare Sommernacht'[52]), 'Wende dich, du kleiner Stern'[53]) und 'Es ist ein stiller Regentag'[54]) schreiben kann, die ganz von der Offenbarung einer tiefen Weltharmonie getragen sind, wer zudem diese Offenbarung immer wieder neu zu beschwören vermag, wie die letzte Strophe von 'Sommer VI' uns versichert,

Ich seh es [das Weltangesicht] fast immer,
Wenns windstill und heiter,
Und stets macht sein Schimmer
Die Brust mir dann weiter;
Doch wenn sein Begegnen
Die Seele bedarf,
Wird selbst es im Regnen
Mir deutlich und scharf![55])

der weiß, daß er sich an der schönen und in all ihrer geheimnisvollen Unergründlichkeit doch als gut geahnten Welt vergeht, wenn ihm das milde Glühn der Frühlingssterne nur als Racheborn dient und er, »die süße Nacht im Zorne von [sich] weisend«, wilde und gotteslästernde Lieder schreibt[56]). Denn in der Ahnung des *einen* Gesetzes, auf dem sowohl die natürliche als auch die menschliche Welt beruht, in der gläubigen Einsicht, daß die Schönheit und die Stille der Natur nicht Täuschung, sondern sichtbare Zeichen eben dieses verborgenen Gesetzes sind, löst sich die Spannung zwischen dem die gegenwärtige Welt unter dem Zeichen des Menschenelendes erblickenden Politiker und dem sie als gut und sinnvoll erahnenden Dichter, und das ästhetische Erlebnis wird zugleich zum sittlichen. In dieser Stimmung fühlt Keller, daß er sich nicht mehr von der Welt der Natur schmerzlich losreißen muß, um seinen Glauben an das Leben und die Klarheit in der Welt der Menschen wirksam zu machen, daß er nur sich selbst treu zu sein,

---

Dichter hervorbringen werde; welcher dies selbst einsieht und doch die Kraft und das Verdienst in sich fühlt, in jener prophezeiten Zeit etwas Tüchtiges leisten zu können, wenn er in ihr leben würde . . .« *SW* XXII, 337.

[51]) *SW* XIV, 82 ('Goethe').
[52]) *SW* XIV, 28 f. und I, 8.
[53]) *SW* XIV, 30 f. und I, 11.
[54]) *SW* XIV, 57 und I, 68.
[55]) *SW* XIV, 44 f. und I, 57 f. ('Ich liege beschaulich').
[56]) *SW* XIV, 21 f. und I, 16 f. ('Ermattet von des Tages roher Pein').

seiner Neigung gemäß zu leben braucht, um gleichzeitig auch seiner Pflicht zu genügen.

> Kannst du dein Ich nur fest zusammenfassen,
> Wird deine Kraft die fremde Kraft erregen.

heißt es in einem späteren Gedicht[57]).

Doch dies ist das späte Ergebnis von Einsichten, die dem Dichter nur in begnadeten Augenblicken gewährt werden; immer wieder zerfällt die erlebte Einheit angesichts des Menschenelends – ein Vorgang, der im Gedicht 'Sommer II' deutlich beschrieben ist[58]) – und die Erscheinung des Weltangesichts verdunkelt sich, wenn sie auch in extremis wieder heraufbeschworen werden kann. Die Überzeugung, daß der »ertötende Glaubenszwang« verschwinden und das Menschenelend gemildert werden muß, teilt der Dichter der Streitgesänge mit dem der Nachtlieder, und sind auch ihre Mittel verschieden, meldet sich auch oft der Zweifel und wird auch in ganz finsteren Zeiten selbst die Schönheit verdächtigt, so ist doch das Lebenselement beider derselbe jeden Morgen sich erneuernde, hoffnungsvolle Glaube an die allen noch so disparaten Erscheinungen zugrunde liegende Güte der Welt. Deshalb ist es für Keller auch möglich, im vollen Bewußtsein, daß sie nur »ein rauhes Echo von geweihtern Tönen« sind[59]), hinreißende politische Streitlieder zu dichten, ohne daß die »geweihtern Töne« davon übertönt werden oder gar darunter verstummen.

---

[57]) *SW* I, 145 ('Erkenntnis').
[58]) *SW* XIV, 37 f. ('Mir ist: ich trag ein grünes Kleid').
[59]) *SW* I, 141 ('Du bist ein Schreier, bist ein frecher Prahler').

Über Bachs geschichtlichen Ort

von Hans Heinrich Eggebrecht (Erlangen)

Bei keinem Komponisten hat die Frage nach seiner Stellung im Wandel der geschichtlichen Werte zu so verschiedenen Ergebnissen geführt wie bei Johann Sebastian Bach, und im Augenblick ist man weiter denn je davon entfernt, die Bestimmungen seines geschichtlichen Orts zusammendenken zu können. So ist auch die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts nach wie vor ein ungelöstes Problem. Es lautet »Bach und die Wiener Klassiker«, oder auch »Bach und Mozart«. Wie nämlich konnte so bald nach Bach Mozart möglich sein? Oder ist das Trennende weniger gewichtig, der Stilumbruch »um 1750« nur eine Legende? Oder sollte sich der historische Prozeß des 18. Jahrhunderts gar nicht »von Bach zu Mozart« abgespielt haben?

Weder die Tatsache von Bachs »Universalität« oder »Genialität« und »Zeitlosigkeit«, noch die Prämisse, daß sein Werk vieldeutig sei, da es in einem vielschichtigen Jahrhundert und im Schnittpunkt geltender Werte stehe, auch nicht die Beobachtung, daß es Standorte und Perspektiven gibt, können uns beruhigen. Es liegt an der Zielsetzung des Historikers, daß er diese Faktoren so weit wie möglich hinausschiebt: Stets wird er auf der Suche nach jenem Standort bleiben, von dem aus er die Herkunft und Beheimatung, die geschichtliche Gebundenheit, die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit seines Gegenstandes am deutlichsten und eindeutigsten in den Blick bekommt.

Wir werden zunächst mehrere Bestimmungen von Bachs geschichtlichem Ort ihren verschiedenen Ergebnissen nach kennenlernen. Sie sind das Problem, das wir zu bewältigen haben. Indem wir darauf zeigen, worin sie sich widersprechen und worin sie übereinstimmen, wird unserem neuerlichen Fragen eine Richtung gewiesen.

Was Albert Schweitzer im ersten Kapitel seines Bach-Buches ([1]1908) über 'Die Wurzeln der Bachschen Kunst' gesagt hat, nämlich daß »Jahrhunderte und Generationen an seinem Werk gearbeitet haben« und daß Bach »ein Ende« ist, indem sich in ihm eine Entwicklung »vollendet und

erschöpft«[1]), das blieb im wesentlichen unangefochten und läßt sich mit den seither von der Musikwissenschaft gewonnenen Mitteln noch weit sicherer und tiefer begründen als Schweitzer es vermochte[2]). Sein Angriffspunkt ist die Ausschließlichkeit: »Es geht nichts von ihm aus; alles führt nur auf ihn hin«. Denn wenn alles zu Bach führte, aber nichts von ihm ausging: wie konnte dann so bald nach ihm Mozart möglich sein? Jener vielzitierte Satz birgt aber mehr in sich als nur eine Übertreibung. Im Hintergrund steht, daß der historische Prozeß eingleisig gesehen wird: Alles führte zu Bach, und was nach ihm kam (zum Beispiel Mozart), das muß der Historiker nun von Bach und seiner Endstellung her zu bewältigen suchen.

Das Merkmal einer anderen Sichtweise, wie sie jüngst Hermann Beck in seiner Schrift 'Über Mozarts klassischen Stil' vertrat (Würzburger Universitätsreden, Heft 21, 1956), ist der Versuch, die Grenze des musikalischen Barocks bis in die Zeit um 1800 vorzuverlegen, die musikalische Klassik »weniger als Neubeginn, vielmehr als Erfüllung und Klärung der ausklingenden barocken Epoche« anzusprechen, der auch Mozart wesentlich noch zugehört. »Sein klassischer Stil konnte sich einzig aus der tiefen Verwurzelung in ältere Traditionen entfalten«. In dieser Formulierung wird sich die Bestimmung von Mozarts geschichtlichem Ort in Zukunft immer stärker durchsetzen[3]). Aber das Problem des 18. Jahrhunderts: das Problem »Bach und Mozart«, geht darin nicht auf, solange auch hierbei der historische Prozeß eingleisig gesehen wird. So wie bei Schweitzer alles zu Bach führt, so führt hier nun alles zu Mozart hin: Seine Leistung sei »das Zusammenfassen aller musikalischen Traditionslinien des 17. und 18. Jahrhunderts« gewesen.

Zu vieles aber weist darauf hin, daß eine unmittelbare, lebendige Tradition im Sinne eines noch selbsttätigen Funktionierens der Überlieferung

---

[1]) Schweitzer meinte neben der Kantaten- (und Passions-)Kunst vor allem die protestantische Kunst der Choralbearbeitung.

[2]) Wir denken besonders an die Arbeiten W. Gurlitts, in denen Bachs Kunst und Welt zentral vom »mittelalterlichen Ordo-Gedanken« und der ihm entsprechenden sozialgeschichtlichen Ordnung der evangelischen Musikerschaft, von ihren Berufen und Berufungen her begriffen wird (J. S. Bach, Der Meister und sein Werk, Kassel und Basel[3] 1949; J. S. Bach in seiner Zeit und heute, Ber. ü. d. Wiss. Bachtagung Leipzig 1950), und an die Arbeit von A. Schmitz über Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs, Mainz 1950, wo die musikalische Rhetorik, zumal die traditionelle Figurenlehre der Musica poetica, als ein Erkennungszeichen des Bachschen Sprache-Musik-Verhältnisses erwiesen wurde.

[3]) Genannt sei E. Schenk, Zur Tonsymbolik in Mozarts 'Figaro', Neues Mozart-Jb. 1941; R. Elvers, Untersuchungen zu den Tempi in Mozarts Instrumentalmusik, Diss. Berlin 1952 (maschinenschriftl.); J. Handschin über den »Konzertierenden Stil« als epochales Merkmal der barocken und klassischen Musik, Musikgeschichte, Luzern 1949, passim.

von Bach zu Mozart nicht bestanden hat. Um die Tatsache, daß Mozart bis zum Jahre 1782 Bachs Musik kaum gekannt hat, kommen wir nicht herum. Die Klaviermusik der Bach-Söhne in ihrer bedeutsamen unmittelbaren Einwirkung auf die süddeutschen Meister konnte die Kenntnis der väterlichen Kunst keineswegs ersetzen. Jene beiden durch glückliche Umstände herbeigeführten Begegnungen Mozarts mit Bachs Musik (1782 durch den Baron van Swieten in Wien, 1789 durch den Besuch der Leipziger Thomaskirche) geschahen – wie aus den Tatbeständen deutlich hervorgeht – in Form von »Entdeckungen«, »Wiederentdeckungen« Bachs. Er entdeckte ihn als den »Ganz-Anderen«, schreibt Reinhold Hammerstein jüngst in seiner schönen Studie zu Mozarts Bachbild ('Der Gesang der geharnischten Männer' in Mozarts Zauberflöte, Arch. f. Musikwiss. Jg. XIII, 1956), in der er zeigt, wie Mozart den protestantischen Choral und Bachs Kunst der Choralbearbeitung in seine Welt des Theaters als eine »Stilmöglichkeit« einsetzte, um damit die althergebrachte Gültigkeit, den Objektivcharakter eines freimaurerischen Ritus zu symbolisieren. Hammerstein kommt zu dem Ergebnis: Mozarts Begegnung mit Bach sei »eine Begegnung mit der Geschichte« gewesen. Denn die Kunst Bachs sei »durch eine Welt von der Mozarts getrennt«. Und Mozart habe sich Bachs Kunst zu eigen gemacht, indem er sie in seine andere Welt hinein umdeutete[4]).

Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Jacques Handschin in seiner 'Musikgeschichte' (Luzern 1948, S. 315 ff.): Die Ideale, die Bach und Mozart vertreten, seien so verschieden, »daß vom einen Standpunkt aus der eine unaktuell wird und vom anderen der andere«. Handschin versucht das Problem des 18. Jahrhunderts zu lösen, indem er Bach aus dem historischen Prozeß ausklammert: Nachdem er Bach behandelt habe und sich der musikalischen Klassik zuwende, habe er den Faden genau dort wieder aufzunehmen, wo er ihn liegen ließ, nämlich bei den Gegebenheiten, die sich seit Ende des 16. Jahrhunderts besonders in Italien verfolgen ließen[5]). Gegenüber dieser zu Mozart führenden Entwicklung vertrete Bach einen »peri-

---

[4]) Man kann diesen Umdeutungsprozeß im Hinblick auf unsere späteren Feststellungen auch folgendermaßen charakterisieren: Bachs Kunst, in der es – gemäß der evangelischen Musiktradition – nur den »Stilmonismus« gibt, wird »verweltlicht«, indem sie in den »Stildualismus« (Stilus ecclesiasticus – Stilus theatralis) der ital.-süddtsch.-kathol. Tradition hinübergenommen und dort auf der Seite des Stilus theatralis (= Musica profana nach J. J. Fux) eingesetzt wird. Oder: Bachs Musik wird aus ihrer protestantischen Realitätssphäre herausgenommen und in die Realitätssphäre der theatralischen Wirksamkeit hineingestellt.

[5]) »Der Deutsche Mozart faßte die Tradition der Italiener zusammen, worauf mit Beethoven etwas Neues auf deutscher Grundlage einsetzte«, während »der große Einschnitt um 1750 eher vom speziellen Standpunkt der deutschen Musikgeschichte gilt«, besonders »wenn wir die Tätigkeit Bachs als zeitbestimmend ansehen« (S. 273).

pheren Kreis«. Er habe sich »innerhalb seiner Zeit in eigenwilliger Art eine Welt gezimmert«, er habe »ein musikalisches Weltbild entwickelt, ohne im Mittelpunkt der musikalischen Welt zu stehen«. So finden wir bei Handschin jene drei Urteile wieder, die auch wir gelten lassen werden: Bach und Mozart durch eine Welt voneinander getrennt. Mozart dennoch in einer lebendigen Tradition stehend. (Wir werden sie die katholische Tradition der italienisch-süddeutschen Musik nennen.) Bach gegenüber dieser Entwicklung der unzeitgemäße (»isolierte«, »abseitige«) deutsche Kantor. Nur in einem Punkt werden wir Handschin zu berichtigen versuchen: Bach hat sich die Welt, die er vertritt, nicht »gezimmert«, er hat nicht ein Weltbild »entwikkelt«, sondern er hat eine Tradition erfüllt. (Wir werden sie die evangelische Kantoreitradition nennen.)

So beginnt sich uns aus den bisher genannten Bestimmungen von Bachs geschichtlichem Ort folgendes Bild vor Augen zu stellen: Wir sehen Mozart am Ende einer Entwicklung stehen, zu der Bach nicht gehört, der selbst am Ende einer Entwicklung steht, die von Mozart nur noch in historisierenden Wiederentdeckungen und in Umdeutungen zu erreichen ist.

Schließlich Heinrich Besselers Bestimmung von Bachs geschichtlichem Ort: 'Bach als Wegbereiter' (Arch. f. Musikwiss. Jg. XII, 1955)[6]. Bach bedeutet »nicht nur das Ende einer Tradition, sondern zugleich einen Anfang«. Der historische Prozeß läuft mitten durch sein Werk hindurch, und die im epochalen Sinne neue Idee der Musik hat in ihm einen ihrer entscheidenden Ausgangspunkte. In seinem Werk sind »Teilphänomene« ('Errungenschaften Bachs seit 1716') enthalten, »die repräsentativ sind für den Grundwillen des 18. Jahrhunderts«. Somit war er »am großen Stilwandel der Musik aktiv beteiligt«, »eine mitbestimmende Kraft beim Gestalten der Zukunft«. In seiner Kunst »erleben wir einen Neuansatz der Geschichte«: nämlich den Durchbruch des »Individuellen«, des »Gefühlshaften«, des »Erlebnismäßigen« und des »Expressiven« (im Sinne des Sich-»Entladens«).

Was können wir, ohne unser obiges Bild nun doch gründlich sich verändern zu sehen, von dieser Interpretation gelten lassen?[7]

Eine Antwort auf diese Frage gibt uns zunächst Besselers Begriffsbildung. Er prägt eine Reihe von Ausdrücken, die einen musikalischen Sachverhalt zugleich mit der Bewertung seiner Fortschrittlichkeit ins Wort erheben: »Erlebnisform«, »Expressivmelodik«, »Charakter-(Individual-)thema«,

---

[6]) Vgl. vom gleichen Verf.: Bach und das Mittelalter, Ber. ü. d. Wiss. Bachtagung Leipzig 1950; Die Meisterzeit Bachs in Weimar, Thür. Bach-Festschrift, Weimar 1950; Charakterthema und Erlebnisform bei Bach, Kongr.-Ber. d. Ges. f. Musikforschung Lüneburg 1950.

[7]) Es sei betont, daß es sich hier nur um einen Versuch handelt, die Diskussion um diese Fragen weiterzuführen und dem Verf. jegliche Polemik gegen den hochverdienten und so verehrten Forscher ganz fern liegt.

»Ausdrucksdynamik« u. a. Wir wissen aber, daß diese Begriffswörter (die zugleich eine Begriffsweise kundtun[8]) nicht oder nicht in der modernen, »neuzeitlichen« Bedeutung, in der sie von Besseler gemeint sind, in Bachs Welt vorkommen[9]). Das heißt: Bachs Werk ist nicht im Sinne dieser Begriffe entstanden. Aber das schließt nicht aus, daß seine Musik nicht bereits in nächster Zukunft in dieser Weise gewirkt hat und im Sinne dieser Begriffe »wiederentdeckt«, d. h. umgedeutet wurde.

Tatsächlich benennen die neuen Begriffswörter die neue Idee der Musik des 18. Jahrhunderts in ihrem Wesen. Sie sind – von Bach her gesehen – das Wahrzeichen einer verwandelten Welt, in der der Prozeß der Überlieferung seiner Kunst nicht mehr selbsttätig funktionieren konnte: Das Vergangene und Alte war in dem Neuen und Gegenwärtigen seiner wesentlichen Geltung nach nicht mehr unmittelbar lebendig und wirksam, so wie etwa Johannes Walters und Heinrich Schützens Kunst sowohl der Idee als den Mitteln ihrer Verwirklichung nach in Bachs Werk mit eingeschlossen war, ohne daß er jene zu kennen brauchte. In der verwandelten Welt war das gegenwärtig Gültige nicht mehr zugleich Summe des Überlieferten, »Historisches Gedächtnis«[10]). Wo jene neue Begrifflichkeit die Zeit bestimmte, war Bach wesentlich nur noch im historisierenden Rückgriff, in Wiederentdeckungen oder in der Arbeit und Anstrengung des Sichbewußtmachens erreichbar, und in der neuen Welt konnte er nur noch nach Umdeutungsprozessen wirksam sein. Diese Umdeutungen gehören zur Geschichte der Wirkungen des Bachschen Werkes, für die Bestimmung seines historischen Ortes sind sie nicht maßgebend.

Dies wollen wir uns an einem jener Beispiele klarmachen, die so unwiderleglich die These zu bestätigen scheinen, daß Teilphänomene in Bachs Werk im Sinne der Begriffsweise jener modernen Begriffswörter entstanden seien.

---

[8]) Dies ist einer der Grundgedanken meiner 'Studien zur musikalischen Terminologie', Mainzer Akademie-Abhandlung, Jg. 1955, Nr. 10.

[9]) Das Wort »neuzeitlich« gebrauchen wir nicht im schulmäßigen Sinne, vgl. S. 536 f. Zwar datiert z. B. der Ausdrucks-(Expressions-)Begriff in der Musik seit etwa 1500; aber er erscheint zunächst in der »frühneuzeitlichen« Form *Etwas ausdrücken:* ein als Affekt, Sprechduktus oder Sprachinhalt vorgegebenes Objekt mit typischen und lehrbaren Mitteln musikalisch ausdrücken (darstellen, abbilden usw.); dann – im deutschen protestantischen Raum seit etwa 1740 – in der »neuzeitlichen« Form *Sich selbst ausdrücken* im Sinne »egopsychischer Bedeutsamkeit« des musikalischen Ausdrucks; vgl. hierzu des Verf.s Aufsatz 'Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang' im Jg. 1955 dieser Zeitschrift.

[10]) Thr. Georgiades, Musik und Sprache, Bln.-Gött.-Hdbg. 1954, S. 133 ff. ('Musik als Geschichte'). Georgiades datiert jenen »Bruch im Gedächtnis« seit dem Tode Schuberts. Wir unterscheiden bei diesem Gedanken nur wiederum zwischen der zu den Wiener Klassikern führenden und mit ihnen endenden und der zu Bach führenden und mit ihm endenden Tradition.

Beispiel 1:

1. J. S. Bach, Wohltemperiertes Klavier I, Präludium b-moll, Takt 20–22

Nach Besseler zeigt dieses Beispiel, wie »das individuell-persönliche Musikerlebnis« (»das persönlich-gefühlshafte Mitgehen des Spielers und Hörers«) zur »Umwandlung der bisherigen 'Strukturform' in die neue 'Erlebnisform' geführt hat«. Hier erscheine die Erlebnisform als »Steigerung der Dynamik«, als »Crescendo«, »Dynamisierung der Musik von innen heraus«, »Entladung«: »Hier sind wir Zeugen, wie etwas Neues, bisher Unerhörtes in die Wirklichkeit eintritt«.

Es ist nun in der Tat keine Frage, daß das musikalische Geschehen dieses Beispiels von unserem modernen Ohr so aufgefaßt, von unseren modernen Begriffen her so angesprochen werden kann. Schon die Interpretationszeichen der Carl Czerny'schen Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers (1837), die laut Vorrede »nach der wohlbewahrten Erinnerung« an Beethovens Vortrag dieser Stücke deren »unzweifelhaften Charakter« angeben sollen (und die wir in Klammern unserem Notenbeispiel beigefügt haben), bedeuten nichts anderes. Sie bedeuten den Zusatz, der bei der Umdeutung Bachs in die gefühlshafte »Erlebnis«-Sphäre der nachbachischen Welt nötig wurde.

Für die Bestimmung des historischen Orts dieses Musikstückes aber ist es entscheidend, daß es wesentlich noch von der Begrifflichkeit des 17. Jahrhunderts her angesprochen werden kann. Es hat seinen Ort in der barocken Kompositionslehre, d. h. bei Bach: in der Musica poetica, die das Herzstück der zu Bach führenden Tradition, der evangelischen Kantoreitradition, darstellt. Im Mittelpunkt der Musica poetica steht die musikalisch-rhetorische Figurenlehre[11]).

Die Hauptfigur in unserem Beispiel ist die *Climax*. Die Definition der Climax lautet in Johann Gottfried Walthers Musicalischem Lexicon (1732), das ebenso wie seine Musica poetica (1708) in unmittelbarem Umkreis Bachs entstanden ist[12]): »*Climax,* oder *Gradatio,* ist . . . wenn eine Clausul mit und ohne Cadentz etlichemal *immediate* nach einander immer um einen

[11]) Zu der Einengung des Geltungsbereichs der Musica poetica auf den Raum der evangelischen Musik vgl. später S. 546 ff. Auch über die Figurenlehre, die wir schon an dieser Stelle exemplifizieren, werden wir später ausführlicher sprechen.

[12]) Vgl. A. Schmitz, Die Figurenlehre in den theoretischen Werken J. G. Walthers, Arch. f. Musikwiss. Jg. IX, 1952, und H. H. Eggebrecht, Walthers Musikalisches Lexikon in seinen terminologischen Partien, Acta musicologica XXIX, 1957.

Ton höher angebracht wird«. Die Climax gehört als Wiederholungsfigur zur Klasse der *Emphasis*-Figuren, die stets »nachdrückliches Hervorheben« bedeuten. In unserem Beispiel ist die Climax mit der ebenfalls »emphatischen« *Paronomasia* verbunden. Diese Figur ist definiert als »Wiederholung einer Tongruppe mit nachdrücklichem Zusatz«. Der nachdrückliche Zusatz besteht hier in der Vermehrung der Stimmenanschläge, die in einer zahlhaft greifbaren Ordnung von 3 zu 9 fortschreitet: 3–5, 3–5; 4–5, 4–5; 5–7; 7–9.

Hinzu kommt die Harmonik, das harmonische Spannungsgeschehen als der modernste Faktor dieser Takte, der sich durch die Figurenlehre hier nicht mehr erfassen läßt. Aber dieses Neue ist organisch mit der Machart des Ganzen verbunden; es steht nicht im Widerspruch zu den traditionellen Figuren; es ist modern, aber es gibt nichts auf und zerstört nichts. Es ist in die alte Welt hineingeschaffen und könnte – in der Situation des 18. Jahrhunderts – nur epochemachend sein, wenn es aus dieser Verbindung gelöst, also umgedeutet würde. Es hat seine Wirklichkeit noch immer in dem Bereich, in dem die Musica poetica sie hat.

Wir beobachten bei unserem Beispiel, daß die Figuren gleichzeitig zwei Funktionen haben: sie »drücken aus«, und sie sind ein Strukturmittel. Wir sehen, daß jene drei Takte, die so hochgradig expressiv sind, dennoch eine »Primäre Strukturform« haben. Was Bachs Musik ausdrückt, ist so beschaffen, daß es in Strukturformen aufzugehen vermag. Dementsprechend braucht dieses Stück beim Vortrag nicht *interpretiert* zu werden (im Sinne der »Dirigierhaltung« [Georgiades], bei der es jeder vom »Erleben« der Musik her anders macht und der Interpret mehr gilt als der Komponist), sondern es braucht nur *executiert,* »ausgeführt« zu werden, indem die Figuren ihrem Wesen entsprechend zur Darstellung gelangen. – Dagegen ist das moderne Expressiv-Crescendo der jenseits- und nachbachischen Zeit expressiv auf Kosten der Struktur, und was an Struktur nicht mehr vorhanden ist, muß durch »Ausdruckszeichen« (Inskriptionen und Interpretationsangaben) ersetzt werden. Das ist nur das Zeichen dafür, daß sich Begriff und Prinzip des musikalischen Ausdrucks radikal verwandelt haben. Was bei einem *Crescendo* »wächst«, das ist zugleich mit der Dynamik die innere Erregung des Spielers und Hörers. Die Musik wird zum Ausdruck (zum »Sich-Ausdrücken«) innerer Erregungen. Diese wollen und können nicht mehr in Primäre Strukturformen hineinobjektiviert werden. Die Form wird zur Erlebnisform, oder – wie wir es nennen – zur »Primären Ausdrucksform«. Bei Bach erleben (hören, schauen, erkennen) wir durch die Erregungen hindurch die Ordnungen. Bei der Crescendo-Musik aber soll es so sein, daß wir zufolge der Ordnungen (Anordnungen) der Musik Erregungen erleben[13]). Deshalb kann man auch nicht sagen, Bach habe das gleiche, was

[13]) Handschin drückte das so aus (Musikgeschichte, a.a.O., S. 321), »daß die Musik Bachs, eben als etwas Vorschöpfungsmäßiges, die Äußerung einer relativ

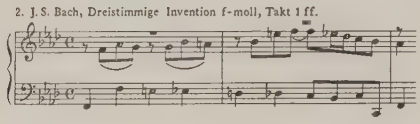
die spätere Musik mit modernen Mitteln ausdrückte, mit den alten Mitteln erreichen wollen. In dem Augenblick, in dem wir als den Scopus der Bachschen Musik statt der Ordnungen die Erregungen hören, ist Bach in das »bisher Unerhörte« umgedeutet.

So steht Bach an der Zeitgrenze, aber er steht nicht zwischen den Zeiten. So hoch wir ihn auch über die Zeiten hinaus aufragen sehen: sein historischer Ort ist jenseits der Grenze.

Wir wollen uns dies noch an einem zweiten Beispiel klarmachen:

Beispiel 2:

2. J. S. Bach, Dreistimmige Invention f-moll, Takt 1 ff.



Für Besseler vertritt dieses Stück den Typus der »Expressivmelodik«: Seufzermotivik, Leittonvorhalte von unten, Großintervalle, die in Vorhalte einmünden, emphatische Melodiespitzen, Molltonalität, langsames Zeitmaß. Diese Terminologie läßt in der Tat die Möglichkeit offen, den Endzweck dieser Invention im Bereiche des »Gefühlshaften« zu sehen und sie als »repräsentativ für den Grundwillen des 18. Jahrhunderts« anzusprechen.

Aber auch dieses musikalische Geschehen ist wesentlich noch von der Figurenlehre der Musica poetica her zu erfassen. In den ersten beiden Takten erscheinen folgende musikalisch-rhetorische Figuren: im Baß der *Passus duriusculus* (in Halbtonschritten absteigender Quartgang), in der oberen Stimme die *Suspirationes* (unterbrechende Pausen), die Pathopoiia (vorhaltartiger Halbtonschritt abwärts); Unter- und Oberstimme bilden die Figur des *Antitheton* (Gegensatz) durch die absteigende gegen die aufsteigende Bewegung in Viertel- und Achtelmensur. Dazu kommen die harmonischen Figuren, bes. die zweimalige *Parrhesia* (Tritonus).

Wieder erkennen wir die doppelte Funktion der musikalisch-poetischen Figuren. In ihrer Lehrbarkeit und typischen Gestalt sind sie melodische und harmonische Formeln mit einem bestimmten Ausdrucksradius, sie sind ein strukturell und bedeutungsmäßig zubereitetes Material; sie sind bedeutungsbedingte Strukturformeln. Auf die Strukturform, das dichte Ordnungsgefüge, auf den im Sinne der quadrivialen Ars musica[14]) nach Zahl,

---

reinen, außerhalb des Lebens stehenden, nicht im menschlichen Herzen verwurzelten Vernunft ist. Vulgärer hat eine gute Hausfrau denselben Tatbestand ausgedrückt, indem sie meinte, ihr sei, wenn sie Bach höre, zumute, wie wenn sie in ihren Schubladen Ordnung mache«.

[14]) Vgl. unten S. 539 f.

Maß und Proportion durchkonstruierten Kunstbau dieser Invention hat Wilibald Gurlitt eindrucksvoll hingewiesen[15]):

Die eigentliche Inventio (der Quartgang mit den beiden Kontrapunkten im Mensurverhältnis 1 : 2 : 4) erscheint zehnmal in der Folge von dreimal drei Abschnitten und Schlußabschnitt. Jede dieser drei Triaden ist harmonisch korrespondierend gebaut und die je dreimalige Stimmlagenvertauschung der Kontrapunkte gleichförmig angeordnet. Jede Note auch der Zwischenspiele ist thematisch (substanziell) gebunden, und die beiden Kontrapunkte sind melodisch miteinander verwandt.

»Bachs Musik verfängt sich nicht im Fluten von Erlebnissen und Gefühlen, nicht in der Abschilderung von Seelenzuständen, sondern sie hält sich als *objektiv bauendes Gestalten inmitten der Schöpfungsordnung als deren Abbild und Gleichnis*.«[16]

Zugleich versucht Gurlitt die Figur des chromatisch absteigenden Quartgangs bei Bach als sprachfähige Figur zu erweisen: sie sei für Bach das Sinnbild der *Theologia crucis*. – Hier lernen wir eine dritte Funktion der musikalisch-rhetorischen Figuren kennen: Sie sind nicht nur Strukturformeln, und sie haben – gemäß ihren Namen und Definitionen – nicht nur einen bestimmten Ausdrucksradius (im Sinne eines Affektes), sondern sie können, besonders in Verbindung mit dem Text, sprachliche Bedeutungsbestimmtheit erreichen. Diese sprachliche Bedeutungsbestimmtheit macht sie in der wortgebundenen Musik zu einem Mittel der Explicatio textus, worüber wir später zu sprechen haben.

Jenseits von Bach vollzieht sich im mittel- und norddeutschen Raum (der als »protestantischer Raum« jetzt nicht mehr richtig benannt wäre) der Abbau des musikalisch-rhetorischen Figurenwesens sowohl in den Lehrbüchern als auch in den Kompositionen. Dies ist bei den Bach-Söhnen, besonders bei Carl Philipp Emanuel Bach, deutlich zu hören und zu sehen. Aus der »Primären Strukturform« wird die »Primäre Ausdrucksform«: die Musik drückt aus auf Kosten der Struktur. Bei Bach ist das nie der Fall, bei Philipp Emanuel zum Beispiel ist es immer der Fall. – Wir betrachten Beispiel 3 auf der folgenden Seite[17]):

Wir sehen, wie hier der chromatische Quartgang nur noch die Aufgabe hat, das »Aus der Seele-Singen«[18]) der Melodiestimme zu »begleiten«. Und in Takt 20 ff. (Beispiel 3 b) entdecken wir, daß der chromatische Quartgang

---

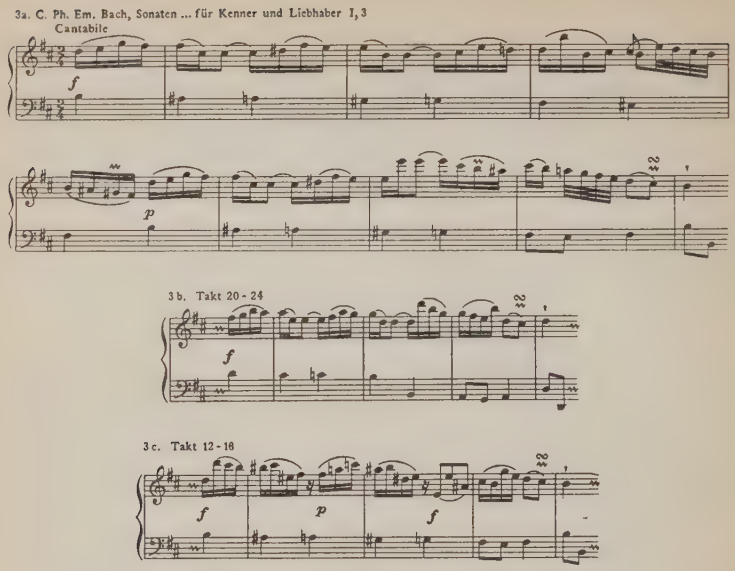
[15]) Zu Johann Sebastian Bachs Ostinato-Technik, Ber. ü. d. Wiss. Bachtagung Leipzig 1950.

[16]) W. Gurlitt, Johann Sebastian Bach in seiner Zeit und heute, ebda., S. 75.

[17]) Nach der Urtextausgabe von C. Krebs, neu durchgesehen von L. Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1953.

[18]) C. Ph. Em. Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753, III. Hauptstück ('Vom Vortrage'), § 7.

Beispiel 3:



auch nur als Fragment auftreten kann. Die gleiche Erscheinung hat hier eine ganz andere Geltung. Die Figur ist keine »Figur« mehr. Die erste Wiederholung des chromatischen Basses (Beispiel 3 a) erleben wir im dynamischen Kontrast von forte und piano. Dies geschieht im Verlauf des Sonatensatzes mehrmals. In Takt 12–16 (Beispiel 3 c) und zum Schluß ist der Quartgang selbst sogar in einen zweimaligen Wechsel der Dynamik, von forte zu piano, einbezogen. Die Umdeutung Bachs in die verwandelte Welt ist hier vollzogen. Das Ziel dieser Musik sind nicht mehr die Ordnungen, sondern die Erregungen.

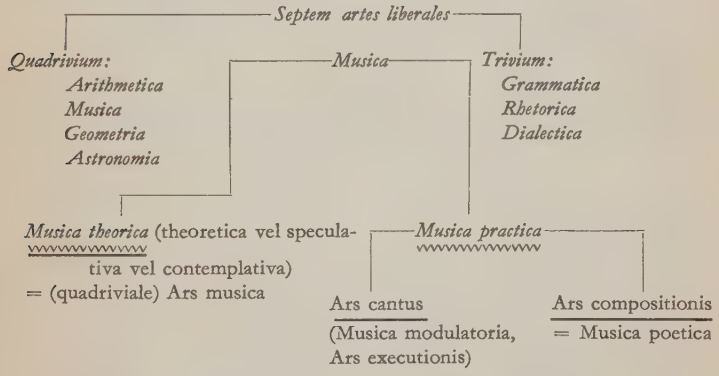
Entsprechend unserem bisherigen Entwurf soll im folgenden die zu Bach führende evangelische Kantoreitradition näher bestimmt und ihr die italienisch-süddeutsch-katholische Tradition gegenübergestellt werden.

Die Zeitspanne vom 16. bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der die evangelische Kantoreitradition Geltung hat, nennen wir die »Mittlere Zeit«. Dieser Name soll besagen, daß es sich um eine musikgeschichtliche Epoche handelt, die zwischen Mittelalter und eigentlicher Neuzeit gelegen ist. Aber der Name Mittlere Zeit gilt nur für den Raum der evangelischen Musiktradition, den mittel- und norddeutschen Raum, der durch die Kantoren und Organisten Johannes Walter, Heinrich Schütz, Dietrich Buxtehude und Johann Sebastian Bach gekennzeichnet ist. Diese Tradition

wurzelt in der von Martin Luther ausgehenden Wittenberg-Torgauer Reformation der Kirchenmusik, die vor allem als eine Restitutio (Renovatio), eine Erneuerung und Aktualisierung spätmittelalterlicher Musikanschauung aufgefaßt werden kann, so daß hier der eigentliche Beginn der Neuzeit in der Musikgeschichte um zwei Jahrhunderte hinausgeschoben wurde. Die Reformation hat den frühneuzeitlichen Errungenschaften der Musik allen Raum zur Entfaltung freigegeben, aber sie wurden organisch in die erneuerte mittelalterliche Wesensbestimmung der Musik hineingedacht und eingegliedert und unterschieden sich grundsätzlich von dem Status, den sie im 18. Jahrhundert dort gewinnen, wo die reformatorische Wesensbestimmung der Musik ihre Geltung verloren hat. Das durch den Zusammenbruch der evangelischen Kantoreitradition herbeigeführte Ende der Mittleren Zeit hat dann jene krisenhaft musikalischen Erschütterungen zur Folge, die ja nur im protestantischen Raum so stark in Erscheinung traten. Es gibt in der Tat keine Anzeichen dafür, daß im deutschen protestantischen Raum eine musikalische Klassik hätte entstehen können.

Ganz anders liegen – wie wir sehen werden – die Dinge in Italien als dem im katholischen Raum führenden Musiklande. Der italienische musikalische Barock hat von Anfang an einen ausgesprochen neuzeitlichen Charakter. Das bedeutet, daß hier die Kontinuität, der ungestörte Fortschritt der Entwicklung gesichert war. In der Tat kann bei dieser Entwicklung bis in die Zeit Mozarts hinein von Traditionsbruch und Enderschütterungen nicht die Rede sein. –

Zunächst betrachten wir die Musiklehre der Mittleren Zeit. Das Modell dieser Musiklehre ist dreigegliedert[19]):



[19]) Es gelten die unterstrichenen Glieder. Unterschlängelt sind die Hauptglieder des mittelalterlichen Modells. Im Hintergrund (kursiv): das System der Artes liberales.

Dieses dreigegliederte Modell der Musiklehre findet sich erstmalig 1537 in der *Musica* des Salzwedeler Stadtschulkantors Nicolaus Listenius, der in Wittenberg studiert hatte (Wittenberger Magister artium von 1531) und dessen Lehrbuch, bei Georg Rhau in Wittenberg erschienen, in unmittelbarem Kontakt mit Luther, Melanchthon und Bugenhagen entstanden ist[20]).

Musica est triplex.

Theorica . . . cuius finis est scire. Vnde Theoricus Musicus, qui artem ipsam novit . . .

Practicam . . . cuius finis est agere. Vnde. Practicus Musicus, qui ultra artis cognitionem caeteros docet, in eaque se circa alicuius operis effectum exercet.

Poetica . . . cuius finis est opus consumatum et effectum. Consistit enim in faciendo sive fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam artifice mortuo opus perfectum et absolutum relinquat. Vnde Poeticus Musicus, qui in negotio aliquid relinquendo uersatur . . .

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts, zum Beispiel bei dem Nürnberger und Frankfurter Kantor und Kapellmeister Johann Andreas Herbst zu Beginn seiner *Musica poetica* (Nürnberg 1643) heißt es:

»Daß die *Music* ins gemein in drey *Classes,* nemlich in *Theoreticam, Practicam et Poeticam* abgetheilet wird / ist ausser allem streit vnd Zweiffel.

1. *Theoretica in contemplando et speculando saltem consistit* . . . So da allein im anschawen vnd tieffen nachsinnen bestehet / vnd nur die *Rationes* vnd *Proportiones*[21]), Art und Weiß der Music betrachtet / aber zu keiner Vbung fürgenommen wird . . .

2. *Practica verò in actione consistit* . . . So da im *exercitio* vnd Übung bestehet . . .

3. *Poetica oder Melopoetica fingit carmen musicum* . . . So da im *componiren* bestehet / wie man nemlich einen newen Gesang . . . setzen vnd machen soll / daher kompt *Musicus Poeticus,* oder *Componist* / welcher nicht allein Singen kann: Sondern welcher auch zugleich ein new *Opus* oder Werck an jhm selbsten zu verfertigen weiß . . . zu seines Namens jmmerwärendem Gedächtnuß . . .«[22])

Das dreigegliederte Modell der Musiklehre erscheint nach durchgehender Tradition noch einmal und letztmalig in voller Aktualität im unmittelbaren Umkreis J. S. Bachs, und zwar in der Kompositionslehre des Bach befreundeten Weimarer Stadtorganisten Johann Gottfried Walther (1708)[23]),

[20]) Vgl. die Einleitung zum Faksimile-Druck der Musica Nicolai Listenii (²1549) von G. Schünemann, Berlin 1927.

[21]) Das heißt die Zahlengrundlagen der Musik als den Gegenstand der quadrivialen Ars musica mit der Zielsetzung, die Musik auf Grund ihrer Zahlhaftigkeit kosmologisch (in Richtung auf die Harmonie der Welt) und theologisch (in Richtung auf die Welt als Schöpfung Gottes) zu deuten.

[22]) Zu Herbstens Lehrbuch vgl. H. H. Eggebrecht, Zum Wort-Ton-Verhältnis in der Musica poetica von J. A. Herbst, Ber. ü. d. Int. Musikwiss. Kongr. Hamburg 1956.

[23]) Praecepta der Musical. Composition (= mus. Elementarlehre und Musica poetica), NA von P. Benary, Leipzig 1955.

der – wie schon Herbst (s. o.) – die Ars cantus zur Ars executionis (Musica modulatoria) erweitert und neuerdings der Instrumentalmusik in der überlieferten Musikeinteilung Raum gibt:

»Die Abtheilung der *Music* ist zweyerley, nemlich *Theoretica* und *Practica*. *Musica Theoretica* oder *Speculativa* . . . bestehet allein in blosen Betrachten und tieffen Nachsinnen . . .

Musica Practica . . . bestehet in einer steten Übung . . .« Sie wird unterteilt in

»1) *Musica Modulatoria,* welche lehret, wie man wohl singen, oder allerhand *Instrumenta tractiren* kann.

2) *Musica Poetica* (à ποιέω, *effingo,* ich erdichte etwas) oder die *musicalische Composition,* unter richtet, wie man eine liebliche und reine Zusammenstimmung der Klänge erstlich *inventiren,* und hernach aufsetzen und zu Papier bringen soll, damit selbige hernachmahls kann gesungen und gespielet werden. Und solche Zusammenstimmung nennet man nachgehends einen Gesang.«[24])

Dieses Modell der Musiklehre hat entscheidende Geltung nur im protestantischen Raum, im Raum der Mittleren Zeit[25]). Es bewahrt die in Musica theorica und practica zweigegliederte Grundstruktur der mittelalterlichen Musiklehre, es bewahrt vor allem auch deren Zielsetzung. Damit ist auch das System der Septem artes liberales für die protestantische Musiklehre aktuell geblieben, bis zu seiner Ablösung durch das aus Italien über Frankreich vordringende System der »Schönen Künste«. Noch einmal (letztmalig) hat J. G. Walther seine Musiklehre in das System der Artes liberales eingebaut und betont, daß »die freyen Künste . . . dergestalt verwand sind, daß sie ohne merckl. Schaden einander gar nicht entraten können.«[26])

Das Modell der mittelalterlichen Musiklehre sei mit wenig skizzenhaften Strichen vor Augen geführt (vgl. die schematische Darstellung auf S. 537):

Zum Quadrivium der Septem artes liberales, d. h. zur quadruplex via ad sapientiam, zu den vier mathematischen, auf dem Numerus (in seiner kosmologischen Bedeutsamkeit) gegründeten Disziplinen, gehört neben Arithmetica, Geometria und Astronomia die Ars musica, die Musica theorica

---

[24]) Zu dieser Definition der Musica poetica vgl. unten S. 544.

[25]) Soweit ich sehe, kommt es überhaupt nur hier vor. – Die ital. Musiklehre kannte nur die Zweiteilung in Musica theoretica und practica (vgl. W. M. Luther, Gallus Dreßler, Kassel 1941, S. 39), wobei aber die Musica theoretica ihre spekulative (kontemplative) Zielsetzung verlor, indem sie als Materialbestimmung ausschließlich in den Dienst der praktischen Musik gestellt wurde. Schon für Zarlino ist die Musica speculativa »eitle Spekulation (speculatione . . . vana, senza frutto), wenn die Musik nicht ihrer eigentlichen Bestimmung gemäß realisiert, aufgeführt, musiziert und gehört wird«, nach H. Zenck, Zarlinos 'Istitutioni harmoniche' als Quelle der Musikanschauung der ital. Renaissance, Zeitschr. f. Musikwiss., Jg. XII, 1929/30, S. 551. – Vgl. zu Italien in diesem Aufsatz auch S. 553.

[26]) Praecepta 1708, NA S. 13, und Musical. Lexicon 1732, Art. Musica.

vel speculativa (contemplativa), die von dem Musicus als einem Magister artium an Universitäten gelehrt wurde.

Dem Trivium der Artes liberales, der triplex via ad eloquentiam, den drei sprachlichen Grundwissenschaften (den Artes dicendi oder sermonicales: Grammatica, Rhetorica, Dialectica) ist die Musica practica zugeordnet (beigeordnet), die als Ars cantus von dem Cantor an Schulen gelehrt wurde[27]).

Diese bedeutungsvollen Zuordnungen behalten in der Mittleren Zeit Gültigkeit und Wirksamkeit. Was wir uns hier nur in skizzenhafter Gliederung der Grundbegriffe vor Augen stellen können, das müssen wir für die Musikwirklichkeit der evangelischen Kantoreitradition als deren Fundament beurteilen. Die reformatorische Musik und Musikanschauung »wirkt durch die Ursprünglichkeit und Kraft, mit der die Elemente der mittelalterlichen Tradition und das neue Verhältnis zum Wort zu einer neuen Einheit zusammengezwungen wird«[28]).

Die lutherischen Topoi der Musikanschauung[29]) bestimmen die Musik im erneuerten mittelalterlichen Sinne als *Donum Dei,* Geschenk Gottes. Als »Schöpfungswerk und Gnadengabe Gottes« steht sie *im Dienste Gottes.* Damit ist nicht nur die Kirchenmusik gemeint, sondern: es soll »aller [!] Musik Finis und Endursach anders nicht als nur zu Gottes Ehre sein« (Bach).

Die Musica practica wurde in der Mittleren Zeit immer noch hauptsächlich als Ars cantus definiert. Sie steht in ihrer klangwirklichen Zielsetzung im Dienste der *Laudatio Dei,* des Gotteslobes, und im Dienste der *Verkündigung Gottes,* des Gotteswortes. In ihrer Wirkung auf den Menschen steht sie im Dienste der *Recreatio cordis,* der Erneuerung des Herzens, d. h. seiner Reinigung vom Bösen. Denn sie vermag »das Gemüt ruhig und fröhlich zu machen, zum offenbaren Zeugnis, daß der Teufel, der Urheber der traurigen Sorgen und unruhigen Gedanken vor der Stimme der Musik

---

[27]) Grundlegend hierfür: W. Gurlitt, Zur Bedeutungsgeschichte von *musicus* und *cantor* bei Isidor von Sevilla, Mainzer Akad.-Abhlg., Jg. 1950, Nr. 7.

[28]) H. Zenck, Grundformen deutscher Musikanschauung, Jb. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen, 1941/42, S. 28. Ebda. S. 39: »Die Stilwende, die in Italien zur Monodie, zur Oper und bald darauf zu der freien ästhetischen Formgebung einer 'klassischen' Instrumentalmusik geführt hat, besitzt für Deutschland nicht die gleiche Bedeutung. Obgleich die ital. Formenwelt im Norden leidenschaftlich ergriffen wurde, bleibt die religiöse Grundhaltung in der deutschen Musik und Musikanschauung . . . bestehen. In der deutschen Entwicklung schließen sich die beiden eigen-sinnigen musikgeschichtlichen Wachstumsstufen des Reformations- und Barockzeitalters zu einer den Gegensatz der musikalischen Stile übergreifenden Einheit zusammen, deren innerstes Wesen weitgehend von den Kräften der spätmittelalterlichen Musikanschauung bestimmt wird.«

[29]) Vgl. W. Gurlitt, Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit, Luther-Jb. 1933, und dessen Ausgabe von Walters Lob und Preis der löblichen Kunst Musica, Kassel 1938.

fast ebenso flieht, wie vor dem Wort der Theologie« (Luther an Ludwig Senfl, 4. Okt. 1530). In diesem Sinne ist die erklingende Musik »ein rechte Teuffelsbannerin« (J. A. Herbst, Musica moderna practica, Frankf. 1653); sie ist »das beste Labsal einem betrübten Menschen, dadurch das Herze wieder zufrieden, erquickt und erfrischt wird« (Luther, Predigt über Ps. 33, 3). Dieser Recreations-Begriff darf nicht verwechselt werden mit dem frühneuzeitlichen Begriff der »Gemüthsergötzung« schlechthin, sondern es handelt sich um »unserer Herzen selige [!] Aufmunterung» (Michael Praetorius), um die »zulässige [!] Ergötzung des Gemüts« (Bach).

Aber auch die Musica theorica (in der Zielsetzung der quadrivialen Ars musica) bleibt im Raume der evangelischen Kantoreitradition dem Inhalt und Ziel ihrer durch Luther erneuerten Lehre nach bestehen. Das heißt, es bleibt die Musik eine »doctrina numeris inclusa« (Luther): sie bleibt in ihrer theoretisch-spekulativen Grundlegung und klangwirklichen Gestaltung mitbestimmt durch den quadrivialen Numerus-Begriff in seiner kosmologischen Bedeutung. Immer noch gilt es für erwiesen: »*quòd MUNDI universi huius machina ex Musicis rationibus constatet*«, wie Christoph Demantius in seiner »Philosophischen Ariadne der sieben freyen Künste« (Dresden 1659) schreibt, indem er fortfährt: »So jemand auch solches mit Verstande gebührlichen einnimmt / der wird sich in die *NUMEROS Platonicos* was können schicken und finden / und es also für kein *impossibile* der Wissenschaft halten / was hinter den *Proportionibus tàm consonis, quàm dissonis* und hiermit in den *Numeris nuptialibus* gelegen«. – Die christliche Ars musica als Musica speculativa steht im Dienste der *Erkenntnis Gottes,* und in diesem Dienst hat sie, wie Luther betont, »nach der Theologia den nähesten Locum und höchste Ehre«. Denn in ihrer zahlhaften Ordnung ist sie ein Spiegel (Abbild, Gleichnis) der von Gott nach Zahl und Maß geschaffenen, gebauten, geordneten Welt und somit ein Mittel zur Erkenntnis seiner Schöpferkraft und Weisheit. Diese theologische Zielsetzung der quadrivialen Ars musica ist im unmittelbaren Umkreis Bachs von dem Halberstädter Stadtorganisten Andreas Werckmeister um die Wende zum 18. Jahrhundert noch einmal vollgültig formuliert worden: »Es kann aber in Musicis nichts natürliches geschlossen und erkandt werden, wo nicht ratio, das ist Arithmetica und Mathesis vorher den rechten Weg zeigeten«. – »Wie nun die Musicalischen Intervalle nichts anderes als Zahlen und Proportiones und Gott alles in Zahlen, Maß und Gewicht [Lib. sap. 11, 22], und alles in gute Ordnung gesetzt und gebracht hat, so muß ja ein Musicus, ja ein jeder Mensch, sich befleißigen und studieren, wie er solcher herrlichen Ordnung nachfolget«[30]).

[30]) Cribrum musicum, Quedlinburg u. Leipzig 1700 (Cap. III). – Vgl. die schöne Arbeit von R. Dammann über Die Musiklehre des Andreas Werckmeister, Arch. f. Musikwiss., Jg. 1954, S. 206ff.

Wie immer wir die Numerus-Symbolik, das Architektonische und Strukturelle, die zahlhaft greifbare Ordnung in Bachs Musik benennen mögen, von der wir sprachen: – dieser Scopus seiner Kunst findet seine Erklärung in der bis zu ihm anhaltenden Tradition der Ars musica.

Das eingentlich neue Glied im Modell der Musiklehre der Mittleren Zeit ist die Kompositionslehre [Ars compositionis], die seit Beginn des 16. Jahrhunderts im Umkreis der humanistischen Universitäten und Schulen als eine eigene Disziplin Geltung gewann[31]). Diese neue Lehre versammelt in sich das neue Moment des schöpferischen Hervorbringens (*ποιεῖν*), den neuen Gedanken des »Werkes« (opus perfectum et absolutum), die neue Idee des Ingenium des Komponisten und seines Nachruhms und besonders das neue Verhältnis der Musik zur Sprache, worin auch der frühneuzeitliche Expressionsbegriff beschlossen liegt (exprimere scopum textus, sensum et affectus verborum)[32]). Der Name Musica poetica für die Kompositionslehre findet sich – soweit zu sehen – abermals nur im protestantischen Raum. Er begegnet erstmalig in der Wittenberger Musica von Nicolaus Listenius (1537, s. o. S. 538), er findet sich in den protestantischen Lehrbüchern zum Beispiel von Heinrich Faber (1548), Hermann Finck (1556), Gallus Dreßler (1563), Joachim Thuringus (1625), Georg Falck (1688), und er hat zentrale Geltung in den Kompositionslehren der evangelischen Kantoren Joachim Burmeister (um 1600), Johann Andreas Herbst (1643, s. o. S. 538), Christoph Bernhard (vor 1650) und Johann Gottfried Walther, dessen Musicalische Praecepta zur Composition (1708, s. o. S. 538f.)in ihrem Hauptteil letztmalig eine Musica poetica sind.

Im Hintergrund der Heranbildung der Musica poetica als der »Lehre von der sprachgerechten und wortauslegenden Komposition«[33]), steht der »Wandel des Realitätscharakters« der Musik von der Numerus-Wirklichkeit (kosmologischer Realitätscharakter) zur Sprachwirklichkeit (anthropologischer Realitätscharakter)[34]). Der musikalische Humanismus hat auf Grund seiner gelehrten Beschäftigung mit den antiken Literaturen dafür das Programm aufgestellt, das aber in der reformatorischen und in der Renaissance-Musik sehr verschieden verwirklicht wurde. Im italienischen Raum wird die neue Wirklichkeit der Musik vollkommen und derart erreicht, daß die Musik in ihrem fortschrittlichsten Teil (als Stilus madrigalescus und Stilus theatralis) durch die Sprech- und Sprachwirklichkeit hindurch bereits in die Richtung der neuzeitlichen »ästhetischen« Wirklichkeit (psychologische

---

[31]) W. Gurlitt, Die Kompositionslehre im deutschen 16. u. 17. Jh., Ber. ü. d. Internat. musikwiss. Kongr. Bamberg 1953.

[32]) Vgl. S. 531, Anm. 9, dieses Aufsatzes.

[33]) H. Zenck, Grundformen, a.a.O., S. 28.

[34]) Den Begriff »Realitätscharakter« entnehmen wir dem Buche von D. Frey, Kunstwissenschaftliche Grundfragen, Wien 1946.

Realitätssphäre) weist, deren Kennzeichen das unmittelbar verständliche sinnliche Wahrnehmen und Wirken ist: Bei ihrem Dienst an der Sprache wird hier die Musik selbst zu einer Sprache, zur »Sprache der Empfindungen«, wie man das dann später genannt hat. – Dagegen sahen wir, daß die protestantische Musica poetica das zweigegliederte mittelalterliche Modell der Musiklehre und seine Sinngehalte nicht gesprengt oder beiseite geschoben hat, sondern sie wurde in dieses Modell eingefügt, indem die Musica practica jetzt in zwei Glieder unterteilt wurde: in die traditionelle Ars cantus (erweitert zur Musica modulatoria, Ars executionis) und in die neue Musica poetica. Wie war diese Eingliederung möglich?

Wie die praktische Musikübung in ihrer fortbestehenden kirchlichen (gottes-dienstlichen) Zielsetzung weithin eine Ars cantus blieb, (s. o. S. 540), so war auch die ihr benachbarte Musica poetica von vornherein wesentlich eine vokalmusikalische Lehre. Sie lehrte das Conscribere [fingere] musicum carmen (Listenius), das »Machen [Componiren] eines *Gesanges*« (Herbst). Dabei stand auch hier das neuzeitliche Moment des Textausdrucks mehr und mehr im Mittelpunkt. Die Musica poetica löste diese neuen Probleme des Wort-Ton-Verhältnisses mit den Mitteln der Rhetorik und Poetik. Die enge Verbindung der Musica poetica mit der Rhetorik, wie sie sich abermals vor allem im protestantischen Raum beobachten läßt, hat einen alten und einen neuen Grund. (Über den eigentlichen, inneren Grund siehe später S. 552.)

Der alte Grund ist die seit jeher bestehende Zuordnung der Ars cantus zu den trivialen Artes sermonicales: Indem die Musica poetica in das fortbestehende Modell der mittelalterlichen Musiklehre als drittes Glied in Nachbarschaft zur Ars cantus eingegliedert wurde, blieben auch für sie die Artes liberales, im engeren Sinne die trivialen Disziplinen, Grammatica und besonders Rhetorica, maßgeblich.

Der neue Grund für die Verbindung von Musica poetica und Rhetorik ist die humanistische Wiederbelebung der Rhetorik mit dem Rückgriff besonders auf Aristoteles, Cicero und Quintilian[35]). Die Fülle der zumal im Anschluß an Quintilians 'Institutiones oratoriae'[36]) vom 16. bis mittleren 18. Jahrhundert erschienenen rhetorischen Lehrbücher entspricht der Bedeutung der Rhetorik an den humanistischen Lateinschulen und Universitäten. Die – sozusagen biographischen – Beziehungen zwischen dem Bildungsgang der italienischen Komponisten und der Rhetorik als Lehrfach bedürfen noch des Nachforschens[37]). Doch sind im deutschen Raum

[35]) W. Gurlitt, Musik und Rhetorik, Zs. Helicon V, 1944.

[36]) Nachdem 1416 ein vollst. Exemplar von Quintilians 'Institutiones' gefunden war, erschienen gegen Ende des 15. Jhs. in 30 Jahren 12 und im Verlauf des 16. Jhs. 80 Neuausgaben; vgl. H. H. Unger, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. bis 18. Jh., Würzburg 1941, S. 12.

[37]) Trotz der Arbeit von D. P. Walker, Der musikalische Humanismus im 16. u. 17. Jh., Kassel u. Basel 1949.

diese Beziehungen eindeutig. Der gebildete Musicus, Cantor und Componist hatte – seiner späteren Beamtung als Schulkollege entsprechend – stets gründlich die Lateinschule, zumeist auch die Universität besucht. An beiden Anstalten war die Rhetorik Hauptfach. Als J. S. Bach Primaner der Lüneburger Lateinschule war, lehrte dort der Rektor »e rhetoricis doctrina de inventione . . ., de tropis et schematibus, zweimal wöchentlich« [Schemata sind die rhetor. Figuren][38]). Dies ist nur ein spätes Beispiel für etwas in der evangelischen Kantoreitradition vollkommen Selbstverständliches. Ebenso traditionell und selbstverständlich für die Kantoreikomponisten war dasjenige, was im Jahre 1738 der Magister Johann Abraham Birnbaum, Leipziger Universitätsdozent für Rhetorik, dem Thomaskantor Bach öffentlich bescheinigte und was wir im höchsten Grade buchstäblich zu verstehen haben: »Die Teile und Vorteile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen beider lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten.«

Für den rhetorischen Charakter der Musica poetica und die Gültigkeit dieses Kompositionsbegriffs für Bach sei hier noch folgendes angeführt: In J. G. Walthers Begriffsbestimmung der Musica poetica (1708, s. o. S. 538) entsprechen die drei Lehrziele des Kompositionsunterrichts den drei Hauptstücken der Rhetorik: Musica poetica unterrichtet 1) »wie man eine liebliche und reine Zusammenstimmung der Klänge *inventiren* soll« [= die rhetorische Lehre von der Inventio: Themen-Findung], – 2) »und hernach aufsetzen und zu Papier bringen soll« [= die rhetorische Lehre von der Elaboratio: Ausarbeitung der Themen, wozu im weiteren Sinne auch die Lehre von der Dispositio (Einrichtung) und Decoratio (Ausschmückung) gehört], – 3) »damit selbige hernachmahls kann gesungen oder gespielet werden« [= die rhetorische Lehre von der Elocutio: Vortragslehre].

Bekanntlich findet sich der gleiche rhetorische Kompositionsbegriff im Titel von J. S. Bachs sog. Inventionen (1723): Er will mit seinen Exempla »besonders denen Lehrbegierigen eine deutliche Art zeigen . . . gute inventiones nicht allein zu bekommen [Inventionslehre], sondern auch selbige wohl durchzuführen [Elaborationslehre], am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen [Elocutionslehre]«.

Entsprechend diesem Kompositionsbegriff bei Walther und Bach hatte die Musica poetica seit dem 16. Jahrhundert drei musikalisch-rhetorische Hauptstücke ausgebildet: die Inventionslehre, Ars inveniendi, »Erfindungslehre«, mit den im engen Anschluß an die Rhetorik gebildeten musikalischen Loci topici; die Lehre von der Dispositio und Elaboratio:

[38]) G. Fock, Der junge Bach in Lüneburg, Hamburg 1950, S. 63f. Dem Rhetorikunterricht lag dort die 'Rhetorica Gottingensis' des Theologen H. Tolle (Göttingen 1680) zugrunde, die sehr getreu auf Aristoteles fußt.

eine Komposition hat – wie eine Rede – Exordium, Medium und Finis, drei für die Anlage des Kompositionsunterrichts und der barocken Kompositionen maßgebende rhetorische Begriffe; ferner die Lehre von der Decoratio, deren Hauptsache die Figurenlehre ist.

Die Figurenlehre der Musica poetica als das bedeutungsvollste Ergebnis der Verbindung von Musik und Rhetorik wollen wir im folgenden auf unser Problem hin gesondert betrachten.

Bisher sind aus dem Zeitraum von 1599 (Joachim Burmeister, Hypomnematum Musicae Poeticae, Rostock) bis 1745 (Meinrad Spieß, Tractatus musicus compositorio-practicus, Augsburg)[39] 17 Verfasser mit insgesamt 27 Traktaten, in denen die Figurenlehre eine Rolle spielt, bekanntgeworden[40]. Die wichtigsten Traktate sind die Kompositionslehren der evangelischen Kantoren und Organisten Joachim Burmeister in Rostock (1599; 1601; Musica poetica 1606; 1612; 1614)[41]; Johann Andreas Herbst in Nürnberg (Musica poetica 1643, s. o. S. 538), Christoph Bernhard in Dresden und Hamburg, der bedeutende Schütz-Schüler (Kompositionstraktate zw. 1650 und 1680)[42]; Johann Georg Ahle in Mühlhausen (vier Schriften 1695 bis 1701); Johann Gottfried Walther in Weimar (1708, s. o. S. 538, und Musical. Lexicon 1732); der Leipziger Thomaskantor Johann Kuhnau (1709), Johann David Heinichen in Dresden (1711, ²1728), Johann Mattheson in Hamburg (1739). Es läßt sich aus den Kompositionslehren ein Bestand von etwa 100 Figuren zusammenstellen[43].

---

[39]) Spieß gibt im Cap. XXVII ('De Figuris Musicis') »die bekanntesten Figuren nach *alphabetischer Ordnung*«, ein Zeichen dafür, daß diese Lehre hier in dieser Zeit nicht mehr wirklich lebendig ist. In der in enger Anlehnung an Spießens (und J. J. Fuxens) Lehrbuch geschriebenen Mannheimer Kompositionslehre von F. X. Richter (Harmonische Belehrung od. Gründl. Anweisung zu der Musical. Ton-Kunst, hs. 1767, Bibl. Royale de Belgique, Brüssel) ist die Figurenlehre gänzlich beiseite gelassen, was aber vor allem auch mit der ital.-süddtschen. Tradition zusammenhängt, der Richters Lehrbuch zugehört.

[40]) Eine Zusammenstellung der Quellen gibt A. Schmitz im Artikel 'Figuren' der Allg. Enzykl. d. Musik 'Die Musik in Geschichte u. Gegenwart' hg. v. F. Blume, Bd. IV, Kassel und Basel 1955.

[41]) Burmeister ist der eigentliche »Erfinder« und erste Systematiker der musikal.-rhetor. Figurenlehre. Als er die beiden obersten Klassen der Lüneburger Lateinschule (Johanneum) besuchte, unterrichtete dort der Rektor wöchentl. 3 Stunden Dialektik und 2 Stunden Rhetorik (nach Melanchthons Lehrbüchern), 2 Stunden über die Reden Ciceros (rhetorisches Praktikum), 1 Stunde Verslehre und -übung (Poetik); seit 1586 studierte Burmeister an der Rostocker Universität. Vgl. M. Ruhnke, Joachim Burmeister, Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600, Kassel und Basel 1955.

[42]) Tractatus compositionis augmentatus und Ausführlicher Bericht vom Gebrauch der Con- und Dissonantien, NA v. J. M. Müller-Blattau, Leipzig 1926.

[43]) »Die Praxis kannte wohl eine noch höhere Zahl«, A. Schmitz, Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs, Mainz 1950, S. 24.

Überblickt man die Quellen zur Figurenlehre, so fällt auf, daß es sich in der Hauptsache um deutsche Kompositionstraktate handelt, die mit wenigen Ausnahmen im evangelischen Raum zwischen Nürnberg/Frankfurt und Hamburg/Rostock geschrieben sind[44]). – Aber zur Zeit Schützens wurde ja doch gerade das Italien Viadanas und Caccinis, Giovanni Gabrielis und Claudio Monteverdis mit vollem Recht als das Ursprungsland jener Neuen Musik angesehen, »do man *Componiret* vnd singet, gleichsam als wenn einer eine *Oration* daher recitierte«[45]). Der italienische Stile nuovo ist ja geradezu identisch mit diesem Stilus oratorius oder Stilus recitativus, der so genannt wird, weil er – wie der Schütz-Schüler Chr. Bernhard schreibt[46]), »eine Rede in der *Music* vorzustellen erfunden worden«. Zumal die Stilmittel zur Verwirklichung dieser neuen vokalmusikalischen Grundidee des Stile espressivo waren dasjenige, was die deutschen Musiker in Italien an Ort und Stelle des Entstehens haben lernen wollen.

Das Fehlen italienischer Quellen zur Figurenlehre ist damit erklärt worden, daß die italienischen Komponisten um 1600 einer solchen theoretischen Systematisierung dieses Stoffes nicht bedurften, da sie ihre Anregungen immer wieder unmittelbar aus den rhetorischen Lehrbüchern selbst schöpften: »sie komponierten gewissermaßen mit der Rhetorik in der Hand«[47]). – Indem wir hier eine andere Begründung für die Quellenlage versuchen, soll zugleich jener Haupteinwand gegen die Geltung der Figurenlehre entkräftet werden, der besagt, sie sei nur eine Verlegenheitslösung gewesen, um »musikalische Erscheinungen, deren adäquate theoretische Erklärung noch nicht geleistet war, unter Anlehnung an die Rhetorik vorläufig benennen zu können«, um also »den Mangel an Bezeichnungen für musikalische Kunstmittel auszugleichen«[48].

Die Textexpressionen der italienischen Monodisten des frühen 17. Jahrhunderts werden durch ein ästhetisch-artistisches, nämlich auf Wirkung

---

[44]) Zu den Ausnahmen gehört vor allem die Musurgia (1650) des Würzburger Jesuiten A. Kircher, der seit 1633 in Italien lebte. Die Musurgia ist jedoch keine Kompositionslehre! Wahrscheinlich ist hier der Grund für die Behandlung der Figuren das starke Interesse Kirchers an der Affektenlehre und an den musik-»physiologischen« Fragen überhaupt. (Hier fehlt eine Vorarbeit über das Organum Mathematicum des Würzburger Jesuiten Caspar Schott.)

[45]) M. Praetorius (nach Agostino Agazzari), Syntagma musicum III (1619), NA v. E. Bernoulli, Leipzig 1916, S. 119.

[46]) Tract. comp. augm., NA S. 82.

[47]) Unger, a.a.O., S. 124.

[48]) C. Dahlhaus, Die Figurae superficiales in den Traktaten Chr. Bernhards, Ber. ü. d. Internat. musikwiss. Kongr. Bamberg 1953 (Kassel u. Basel 1954), S. 135ff., und in Die Musikforschung, IX. Jg., 1956, S. 227. – Indessen entspringt doch jede Bezeichnung zunächst einem Mangel; aber Bezeichnungen können Namen sein: Begriffe im Sinne von Begreifungen dessen, was als das Wesentliche galt.

und Virtuosität bedachtes Moment bestimmt, wie es im deutschen, zumal im protestantischen Raum nicht anzutreffen ist. Schützens Weg führt von dem ästhetischen Artismus der venetianischen Madrigalschule zur abgeklärten Sprachgewalt seiner Dresdener Kantoreikompositionen. In der Tat ist in den Künsten Italiens zu dieser Zeit der Schönheits- und Ausdrucksbegriff durch das so spezifisch neuzeitliche Moment der »Ästhetik«, d. h. durch das Moment der sinnlich-gefühlshaften Wahrnehmung und Wirkung stark bestimmt[49]). Das »Zeitalter der Ästhetik« beginnt in Italien weit eher als zumal im protestantischen Deutschland, wo die Herrschaft der musikalischen Ästhetik erst mit dem Zusammenbruch der evangelischen Kantoreitradition im 18. Jahrhundert einsetzt. Die Ausdrucksmittel der italienischen Nuove musiche: die freie Dissonanzbehandlung und bildhafte Melismatik, die übermäßigen Sprünge und chromatischen Gänge, die Vorhaltsakzente und Pausenabbrüche usf., können ebenfalls das Erscheinungsbild von Figuren haben. Aber sie sind hier nicht durch ein System von Namen und Definitionen zu rednerischer Bedeutungsbestimmtheit eingeengt, sondern sie gelten im Spannungsfeld der jungen Harmonischen Tonalität in ihrer unmittelbaren affektiven Kraft. Auf dem Wege von ihrer klangrealen Gestalt zu ihrer Wirkung wird nicht eine Definition ihrer Bedeutung zwischengeschaltet. Ihr Scopus ist bereits ästhetischer Art. Ihr Ziel sind bereits die »Erregungen«. Ihre Realitätssphäre ist schon das Psychologische. Das ist ihr neuzeitlicher Charakter: Von hier gibt es zu Mozart hin keine prinzipiellen, sondern nur noch graduelle Wandlungen.

Die italienische Musiklehre hat dementsprechend – soweit zu sehen – keine Verbindung zur Rhetorik (der Lehre vom Machen einer Rede), sondern wesentlich nur zur Oratorik, zur Lehre vom Actu orandi, zur klangwirklich »wirkungsvollen« Ausführung der Rede, also zu dem spezifisch »ästhetischen« Teil aller rednerischen Lehre. In diesem Sinne vor allem scheint das *Imitare le parole* gemeint zu sein, das seit Zarlinos Istitutioni harmoniche (1558) im Mittelpunkt der italienischen Ästhetik des Sprache-Musik-Verhältnisses steht. Zarlinos bis in das frühe 18. Jahrhundert immer wieder nachgeschriebener Satz: »L'Harmonia e il Numero [Rhythmus] debonno seguitar la Oratione« bezieht sich im italienischen Raum wesentlich auf die Nachahmung des Redevortrags, der verständlichen und ausdrucksvollen (affektuosen) Declamatio, wofür die Herausstreichung des »Accento rhetorico« bezeichnend ist.

---

[49]) Dies betont auch H. Zenck in seiner Arbeit über Zarlinos 'Istitutioni harmoniche' (Zs. f. Musikwiss. XII, 1929/30, S. 556ff.): »Die Wirkung auf die Sinne wird ausschlaggebend«, und »das 'ästhetische' Verhalten« beginnt sich in den Mittelpunkt der Musikwirklichkeit zu stellen. Es fehlen »die Qualitäten des Inhaltlich-Bedeutungsvollen, die die deutsche Auffassung zu bevorzugen pflegt«. Vgl. auch H. H. Eggebrecht, Studien zur musikal. Terminologie, a.a.O., S. 40ff.

Dieses Erscheinungsbild zeigt noch jene Kompositionslehre, die wir in der italienisch-süddeutsch-katholischen Tradition zeitlich und bedeutungsmäßig den Waltherschen Praecepta parallel setzen: der »Gradus ad Parnassum« von Johann Joseph Fux (Wien 1725).

Fuxens Lehrbuch schließt mit einem Kapitel De Stylo Recitativo. Daß nur in diesem einen Kapitel bei Fux vom Sprache-Musik-Verhältnis die Rede ist, ist insofern traditionell, als in der italienischen Terminologie des 17. Jahrhunderts der Stilus recitativus identisch ist mit dem Stilus novus, – expressivus, – madrigalescus, – dramaticus, – theatralis, bei denen das Sprache-Musik-Verhältnis im Mittelpunkt steht. Und nun finden wir bei Fux, daß sich alles, was er über das Sprache-Musik-Verhältnis anführt, auf den rednerischen Vortrag, auf die Oratoria elocutio bezieht. »Der Stilus recitativus ist nichts anderes als ein durch musikalische Moduli ausgedrücktes Reden oder eine Oratoria elocutio [. . . quam sermo Musicis modulis[50]) expressus sive Oratoria elocutio]. Denn so wie ein Declamator nach Beschaffenheit der Rede [pro vario orationis genere] auch die Stimme ändert [varie quoque vocem flectit], daß sie bald stark bald schwach klingt, bald erhöht, bald erniedrigt, um den gewollten Affekt auszudrücken, also muß es auch ein Komponist nach Beschaffenheit des Textes [pro textus varietate] machen.« Dementsprechend beziehen sich alle Moduli, die Fux aufführt, entweder auf die musikalische Darstellung des grammatikalisch richtigen und deutlichen Sprechduktus, insbesondere auf die Beachtung der Interpunktionen: Comma, Colon, Semicolon, Punctum, Signa interrogationis, admirationis und parenthesis, oder auf die Nachahmung des affektuosen Deklamationsduktus, insbesondere auf die Stimm-»Flektionen« zur Darstellung der Affekte: Zorn = voces incitates, Erbarmen = vox flabilis, Furcht = vox demissa usf.[51])

Aber auch dieser Zusammenhang der Musik mit der hörbar-wirkungsvollen Oratoria elocutio ist gemäß dem italienischen Stil-Dualismus (s. u. S. 548) noch differenziert. Hier müssen wir eine für die italienische Tradition außerordentlich charakteristische Bemerkung Fuxens vorwegnehmen: Die Affekt-Moduli sind nicht Sache des Stilus ecclesiasticus (von dem Fuxens Lehrbuch bis auf den Schlußabschnitt ausschließlich handelt), sondern ihr eigentliches Anwendungsfeld ist die Theater- und Kammermusik, der Stilus theatralis et cameralis: die Musica profana. Der Abschnitt über die Affekt Moduli beginnt bei Fux mit den Worten: »Quod attinet ad Musicam

---

[50]) »*Modulus* wird gebraucht . . . vor ein musicalisches Förmelchen«, J. G. Walther, Musical. Lexicon, Leipzig 1732.

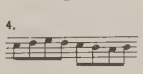
[51]) Nachweislich hat noch Beethoven wahrscheinlich durch Vermittlung seines Lehrers Albrechtsberger diese Moduli-Lehre gekannt: siehe 'Ludwig van Beethovens Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre', hg. von J. v. Seyfried, Wien 1832, S. 338ff. ('Vom Rezitativ').

profanam, nempe Cameralem et Theatralen, quia finis diversus [da sie einen anderen Endzweck hat (als die Musica ecclesiastica)], etiam aliter fieri debere ratio docet«.

Ganz anders nun verhalten sich die protestantischen Komponisten. Was sie von den Italienern lernten, die neuen musikalischen Expressionsmittel, das haben sie systematisch in eine musikalisch-rhetorische Figurenlehre hineingedacht. Der Musicus poeticus wollte die neuen Stilmittel nicht nur als Ornamente oder als bloße Strukturformeln oder als musikalisch »wirkungsvolle« Ausdrucksmittel, er begnügte sich nicht mit den tonalen »Spannungen an sich« in ihrer ästhetischen Verständlichkeit und mit der wirkungsvollen Nachahmung der oratorischen Elocutio, sondern er wollte die Bedeutungsbestimmtheit, die Sprachfähigkeit der Musik erreichen, um sie als ein Mittel der Explicatio textus zur Verfügung zu haben. Sein Streben richtete sich nicht so sehr auf das affektuose Bedeuten der Sprache, also auf eine Expressio textus, ein »Ausdrücken« des Textes seinem Affektgehalt nach, sondern vielmehr auf das intellektuelle Bedeuten, also auf eine Explicatio textus, ein Auslegen des Textes seinem Verstande nach. Die Figur sollte imstande sein, einen ganz bestimmten Scopum textus et sensum verborum auszudrücken, wobei dieser Ausdrucksbegriff noch so wenig ästhetisch bestimmt ist, daß – wie man beobachten kann – das Vorhandensein einer Textexplikation oft wichtiger ist als ihre Vernehmbarkeit. Diese Bedeutungsbestimmtheit der Figuren, diese Bezeichnungsfähigkeit des Bestimmten erreicht der Musicus poeticus durch die teils aus der Rhetorik genommenen, teils in Analogie zur Rhetorik gebildeten Figurennamen und -definitionen.

Zum Beispiel: Zur Maniera del buon canto (Musica moderna prattica, Ars cantandi »auf die neue italienische Manier«) im 17. Jahrhundert gehört der Unterricht in den Gesangsmanieren, die Verzierungs- (Diminutions- und Coloraturen-)lehre. Eines dieser Verzierungsgebilde (Flores, Flosculi, Moduli, Figurae simplices) ist der Circolo mezzo, eine »die Gestalt eines halben Circuls vorstellende Figur«. Der Circolo (der ganze »Circul oder Creyß«) entsteht: »wenn zweene Circoli mezzi also zusammen- und an einander gehänget werden, daß, so sie über einander gesetzt werden solten, sie einen vollkommenen Circul darstellen würden« (J. G. Walther, Musical. Lex. 1732):

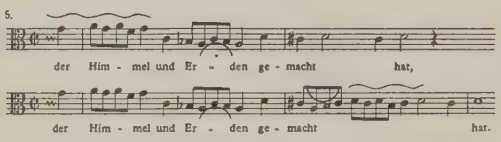
Beispiel 4:



Von seiner Gestalt, seinem Namen und seiner Definition her kann diese Verzierungsfigur, dieses Ornamentum musicae – auch in veränderter und erweiterter Gestalt – zur Textexplikation eingesetzt werden. Dann

handelt es sich um die musikalisch-rhetorische Figur der *Circulatio*. So zum Beispiel gebraucht Schütz die Circulatio-Figur bei den Worten: »und werde mit dieser meiner Haut *umgeben* werden« (Geistl. Chormusik 1648, Nr. 25), oder bei »alle *Völker*« (Auferstehungs-Historia GA I, S. 41), – nämlich die Völker alle, die das Rund der Erde bewohnen. Und so auch bei den Worten: »der Himmel und *Erden* gemacht hat« (Psalmen Davids 1619, GA II, S. 131):

Beispiel 5:



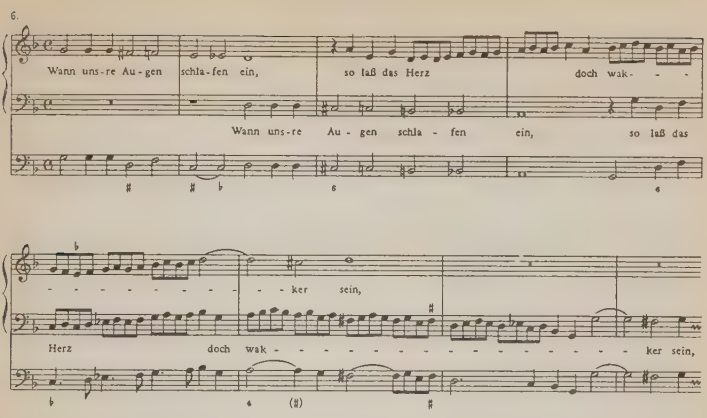
Außerdem sind in diesem Beispiel folgende Figuren enthalten: Das *Antitheton*, der »Gegensatz«, – hier zwischen Himmel und Erde, dargestellt durch die Hoch- und Tieflage der Stimme. Dieses Antitheton wirkt hier als *Hypotyposis*: als »bildhaftes Darstellen«, wobei der Himmel als Horizontale, die Erde als Halbkreis abgebildet ist. Ferner die Figur der *Paronomasia*, »Wiederholung einer Tongruppe in gleicher Stimme auf gleicher Stufe mit nachdrücklichem Zusatz«. Dieser nachdrückliche Zusatz schmückt die Schlußkadenz dieses Abschnitts. Aber er ist nicht nur ein Ornamentum, sondern zugleich expliziert er das Wort *machen*: Gott hat die Erde *rund* gemacht und er hat die Erde und den Himmel gemacht.

Wir wählen noch ein anderes vokalmusikalisches Beispiel von Schütz, in dem der in Halbtonschritten absteigende Quartgang vorkommt (vgl. das Beispiel auf der folgenden Seite).

H. J. Moser[52]) beschreibt diesen Quartgang im Hinblick auf den Text als »ruhig abtröpfelnde Chromatik«. Damit scheint Schütz den Sensum textus als sanftes Einschlummern expliziert zu haben. Aber in der Kompositionslehre seines Schülers Christoph Bernhard[53]) hat dieser durch Halbtonschritte ausgefüllte Quartrahmen den Namen *Passus duriusculus*: »ein etwas harter Gang«. Das ist zunächst eine Benennung des innermusikalischen Sachverhalts: Folge von Querständen (Relationes non harmonicae) »einer Stimme gegen sich selbst«. Zugleich können Gestalt, Namen und Definition der Figur sagen, was sie in bezug auf den Text bedeutet: das Einschlafen ist »ein harter Gang« und eine unharmonische Relatio. Dies ist Schützens Praedicatio sonora. In diesem ganz konkreten Sinne ist er ein Prediger in Tönen. Wir wissen, und wir erfahren es aus dieser Vertonung,

[52]) Heinrich Schütz, Sein Leben und sein Werk, ²Kassel u. Basel 1954, S. 445.
[53]) Siehe S. 545, Anm. 42.

Beispiel 6:



daß noch in der Begrifflichkeit der Mittleren Zeit das Einschlafen dem Tode verwandt ist, und der Tod ist der Sünde Sold[54]). Man vergleiche den Sensum der gesamten Strophe:

»Wann unsre Augen schlafen ein,
so laß das Herz doch wacker sein,
halt über uns dein rechte Hand,
daß wir nicht falln in Sünd und Schand.«[55])

In unserem Beispiel kommen noch einige andere Figuren vor: zunächst die *Anabasis,* die »nach oben« weisende Achtelbewegung. Indem Schütz diese Bewegung melismatisch »*ausschmückt*«, predigt er zugleich, daß es auf das Herz ankommt und darauf, das es wacker sei. Den Gedanken des

[54]) Vgl. W. Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, Halle/S. 1928, aber hier nicht das Barock-Kapitel, sondern den Abschnitt über Luther (S. 138ff.), dessen Todes-Auffassung im gottesdienstlichen Bereich des 17. Jhs. doch wohl maßgebend bleibt: »Der Sünde Sold ist der Tod, und wo Sünde ist, da muß auch der Tod folgen«; dazu F.-W. Wentzlaff-Eggebert, Das Problem des Todes in der deutschen Lyrik des 17. Jhs., Diss. Berlin 1931, S. 36ff.: das Kapitel über Paul Gerhardt.

[55]) Eine im Sinne des »Passus duriusculus« textexplizierende Bedeutung hat der in Halbtonschritten auf- oder abwärtssteigende Quartgang bei Schütz z. B. noch bei folgenden Stellen: Auferstehungs-Historia, GA I, 12 *(Sie haben den Herren weggenommen)*; Cantiones sacrae, GA IV, 122 *(et languores nostros suo livore sanavit)*; ebda. 124 *(Domine, ne in furore tuo arguas me)*; Symphoniae sacrae I, GA V, 68 *(ut ego moriar)*; Musikalische Exequien, GA XII, 93ff. *(Herr, ich lasse dich nicht)*; Kleine Geistliche Konzerte I, GA VI, 30f. *(durch dein bitter Leiden)*; Geburts-Historia, GA XVII, 39 *(viel Klagens, Weinens und Heulens)*.

»Dennoch« (– so laß das Herz doch wacker sein –) expliziert er durch das *Antitheton*: durch den »Gegensatz« zwischen absteigendem Passus duriusculus in halben Noten und aufsteigender Achtelbewegung. Die fugierte Anlage des Stückes, die *Fuga*-Figur, mag bedeuten, daß das Sterben »kanonisches«, unabdingbares Gesetz ist. Zugleich entsteht durch Anwendung der Fuga-Technik ein *Simultan-Antitheton*: der Gegensatz, das »Dennoch« ist nicht nur sukzessiv, sondern – dem eigentlichen Sinn dieses »Dennoch« entsprechend – gleichzeitig zur Erscheinung gebracht[56]).

Woher aber letztlich erklärt sich die für die evangelische Musiktradition und letztmalig für Bach so bezeichnende rhetorische Kompositionslehre, die Musica poetica mit ihrem Zentralstück, der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre im Dienste der Explicatio textus? – Auch dies ist die Erfüllung eines Topos der lutherischen Wesensbestimmung der Musik, die als Geschenk Gottes im Dienste Gottes stehen soll: Die Komposition soll im Dienste der Verkündigung Gottes stehen, sie wird als *Praedicatio sonora* begriffen, als eine klingende Bekanntmachung und Auslegung des Schriftwortes[57]). Ein Prediger in Tönen zu sein, ist nach Luthers Einsetzung der Musik in den Gottesdienst der Beruf des Komponisten. »Die Noten machen den Text lebendig«, so predigt er über *Singet dem Herrn ein neues Lied* (Ps. 33, 3). Damit hat Luther der Musica moderna in der evangelischen Musik allen Raum zur Entfaltung freigegeben. Hier aber wurden die neuen Stilmittel bewußt in den Dienst des »Wortes«, des Bibel- und Choraltextes gestellt. Für Schütz und Bach war das Komponieren geradezu identisch mit dem Darstellen des Textgehaltes, oder wie es in der zeitgenössischen Terminologie heißt: mit der Explicatio textus, mit dem Exprimere (demonstrare) scopum textus et sensum et affectus verborum. Und dabei sind die Figuren keineswegs nur begriffliche Notlösungen für noch nicht durchschaute musikalische Phänomene, sondern alles weist darauf hin, daß gerade umgekehrt die musikalischen Phänomene systematisch in die Figurengestalten, -namen und -definitionen hineingedacht wurden, um ihnen mit dem Ziel der Explicatio textus bedeutungsbestimmte Sprachfähigkeit zu geben. – Durch diese Zielsetzung wird im evangelischen Raum die Musik überhaupt, auch die Instrumentalmusik (wie wir bei Bach sahen) wesentlich mitbestimmt: Das Figurenwesen hilft der Musik die Ineinssetzung von Struktur und Ausdruck, die auf Gott bezogene Verbindung von kosmo-

---

[56]) Vgl. zu diesem Abschnitt über Schütz G. Toussaint, Die Anwendung der musikal.-rhetor. Figuren in den Werken von H. Schütz, Diss. Mainz 1949 (maschinenschr.), – eine Arbeit aus der Schule von Arnold Schmitz (Mainz), dessen S. 528, Anm. 2, u. ö. genanntes grundlegendes Buch über die Anwendung der musikal.-rhetor. Figuren zur Textexplikation bei Bach auch im Hintergrund dieses Aufsatzes steht.

[57]) H. Zenck, Grundformen, a.a.O., S. 28.

logischer Numerus-Wirklichkeit und anthropologischer Bedeutungshaftigkeit zu bewahren. –

Es gehört zum Typus der Lehrbücher der Musica poetica, daß die Ornamenta-, Expressions- und Explikationslehre organisch in die Ars contrapunctus eingearbeitet, als Pars specialis unmittelbar auf dem Fundamentum compositionis errichtet ist. Der »Stilmonismus«, wie er in diesem Aufbau der Musica poetica zum Ausdruck kommt, ist eines der Hauptkennzeichen der evangelischen Musiktradition in der Mittleren Zeit. Er hat seinen Grund in der reformatorischen Zielsetzung kompositorischer Arbeit, insofern der Begriff der Komposition als Sermo voci copulatio und Praedicatio sonora die Aufnahme und Entfaltung der neuen Stil- und Ausdrucksmittel auch in der Kirchenmusik zur Folge hatte, und er hat seinen Grund in der reformatorischen Wesensbestimmung der Musik überhaupt, insofern die lutherischen Topoi der Musikanschauung »alle Musik« umfassen (s. o. S. 540). Auch für Bach ist – gemäß seinem geschichtlichen Ort – dieser Stilmonismus bestimmend: Von den Kategorien »geistlich – weltlich« her ist sein Werk nicht anzusprechen[58]).

Demgegenüber wird die italienische Entwicklung von dem »Stildualismus«: Stilus ecclesiasticus – Stilus theatralis (et cameralis) beherrscht. Dieses Modell der Stillehre ist in Italien entstanden[59]). Es steht im katholischen Raum im Hinblick auf die Musikauffassung an Stelle des dreigegliederten Modells der Kompositionslehre im evangelischen Raum. Wo die Terminologie des Stildualismus zwecks theoretischer Erörterungen aus Italien übernommen wird, da führt sie zu Irrtümern, sobald sie zur Charakterisierung eines protestantischen Komponisten dienen soll. Dies ist zum Beispiel bei Christoph Bernhard der Fall, der in seinem Kompositionstraktat um 1650 jene Stilbegriffe von Marco Scacchi übernahm: Bernhard hat unrecht, wenn er in seinem Lehrer Schütz nicht einen Vertreter auch des Stilus modernus theatralis sieht, da Schütz doch auch von jenen Figuren, die Bernhard diesem Stilus zuordnet, reichlich Gebrauch macht[60]). In seinem späteren Traktat hat Bernhard diese Einteilung dann auch beiseite gelassen.

---

[58]) Vgl. H. H. Eggebrecht, Zur Antithese Geistlich-Weltlich, Zs. Musica, 1950, S. 247ff.

[59]) Die Scheidung in Geistliche und Weltliche Musik erscheint als Stillehre zuerst bei Pietro Pontio (1588), dann bei Lodovico Zacconi (Prattica di Musica II, 1622: »Le Musiche ordinariamente dividendosi in due classe; cive nelle secolari e nelle ecclesiastiche«), später u. a. bei Marco Scacchi und Agelo Berardi; vgl. E. Katz, Die musikalischen Stilbegriffe im 17. Jh., Diss. Freiburg i. Br. 1926, S. 33ff.

[60]) Bernhard betont an anderer Stelle ausdrücklich (NA S. 43), daß der Stilus theatralis auch in der Kirche gebraucht werden kann.

Auf jenen die Musikauffassung im italienischen Barock kennzeichnenden Stildualismus wirft der Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux ein helles Licht, den wir zum Schlusse unserer Betrachtungen noch einmal zur Hand nehmen. Dieses Lehrbuch faßt zu Beginn des 18. Jahrhunderts (1725) genauso wie Walthers theoretische Werke (1708 und 1732) eine Tradition zusammen. Aber während Walthers Musica poetica ebenso wie sein Lexikon einen Endpunkt darstellen und auf die nachbachsche Zeit ohne Wirkung blieben[61]), wird Fuxens Lehrbuch zum Grundbuch der Kompositionslehre der Wiener Klassiker. Haydn, Mozart, Beethoven, auch noch Schubert, sie alle haben -- entweder direkt oder indirekt durch ihre Lehrer – nachweislich nach diesem Buche gelernt.

Fux lehrt – laut Untertitel seines Gradus ad Parnassum – die Compositio musicae regularis, die »Reguläre Komposition«, d. h. die nach damaliger Vorstellung unveränderlichen Fundamente der Komposition. Damit lehrt er zugleich den Stilus ecclesiasticus. Denn, schreibt Fux, »weil Gott die allerhöchste Vollkommenheit ist, so muß auch die Musik, die ihn verehren soll, nach den Regeln vollkommen sein«. Fuxens Lehrmeister ist Palestrina. Sein Buch will den Palestrina-Stil lehren, der von der katholischen Kirche als vorbildlicher Stilus ecclesiasticus kanonisiert worden war. Der Stilus ecclesiasticus (= Stilus praenestinus) ist der Stilus gravis oder Stilus antiquus, der bewußt nicht modern sein und werden sollte. Fuxens Lehrbuch schließt mit einer »Lehre vom Kirchenstil«. Vom Stilus theatralis und cameralis ist (bis auf die S. 548 genannte Stelle) nicht die Rede. Es gibt verschiedene Arten (genera) des Kirchenstils: 1. den *Stilus a capella,* und zwar ohne Instrumente (absque organo et aliis instrumentis) und mit Instrumenten (cum organo aliisque instrumentis instructus); – 2. den *Stilus mixtus*: das ist der konzertierende Stil der Kirchenmusik: »eine Kompositionsart, da bald eine, zwei, drei und mehr Stimmen mit untergemischten Instrumenten konzertieren (concertare), bald im vollen Chor sich hören lassen«. Aber der Stilus mixtus ist nicht etwa eine Mischung von geistlichem und weltlichem Stil. Sondern Fux ermahnt seinen Schüler: »né stylum hunc cum theatrali et saltario confundas«.

Während Bach, wie wir wissen, solche Vorstellungen fremd sind, haben sie doch für Mozart Gültigkeit. 1783 schreibt er an den Vater, der ihm seine Kirchenkompositionen nicht schicken wollte, da sie veraltet seien: »Sie haben gar nicht nötig, sich zu schämen. Baron van Swieten und Starzer wissen so gut als Sie und ich, daß sich der Gusto immer ändert und aber,

---

[61]) Walthers Kompositionslehre wurde nicht gedruckt. Und sein Lexikon galt in seinem terminologischen Teil bald als veraltet; eine von ihm sorgfältig vorbereitete 2. Auflage desselben fand keinen Verleger; vgl. H. H. Eggebrecht, J. G. Walthers Musikalisches Lexikon in seinen terminologischen Partien, Acta musicologica, Jg. 1957, S. 23f.

daß sich die Veränderung des Gusto leider sogar bis auf die Kirchenmusik erstreckt hat, welches aber nicht so sein sollte.«

Im Gegensatz zu dem Stilmonismus, den die Musica poetica lehrte, werden dem katholischen Stilus ecclesiasticus, »welchen der Papst allein in seinen Kirchen und Capellen beliebet« (Bernhard, NA S. 42), die neuen Ausdrucksmittel systematisch ferngehalten. Das bedeutet aber zugleich, daß sie sich auf seiten der Musica profana seit dem 16. Jahrhundert in völliger Freiheit in Richtung der neuzeitlich-ästhetischen Bedeutsamkeiten entfalten konnten. – Der Hauptsatz in Mozarts Opernästhetik, seiner Ästhetik des Sprache-Musik-Verhältnisses im Stilus theatralis (Briefe an den Vater, Aug.–Okt. 1781), ist: daß die Musik in seinem Kopfe schon da sein kann, bevor der Text fertig vorliegt. Diesem Primat der Musik entsprechend soll »die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein«. Das ist nun scheinbar eine Umkehrung der Forderung Zarlinos (»L'Harmoni e il Numero debbono seguitar la Oratione«) und Monterverdis (»L'orazione sia padrona dell' armonia«), die in den Lehrbüchern der Musica poetica im Mittelpunkt stehen bleiben, wenn auch, wie gezeigt wurde, in der charakteristischen Wendung: in erster Linie solle ein Komponist »den Verstand [!] und Inhalt [!] des Textes wohl in acht nehmen« (Herbst, S. 101) und »die Worte so schicklich mit denen Sonis vereinigen, daß die Soni eben dieses auszudrücken scheinen, was die Worte bedeuten« (Walther, NA S. 158). Indessen ist Mozarts Forderung das Ergebnis davon, daß die italienische Musica profana in ihrer Verbindung mit der Sprache in einer zweihundertjährigen Entwicklung gelernt hat, die psychischen Erregungen und Spannungen, die dramatischen Situationen und Entwicklungen unmittelbar zu erfassen und auszudrücken, wobei der Text dann eine nur noch dienende Rolle zu erfüllen hatte. Die italienische Musica profana hatte nicht erst lernen wollen, den Text zu explizieren, sondern sie wollte von Anfang an selbst eine Sprache werden, die über alle Wortbegriffe hinausreicht: sie wollte lernen, das »Unsagbare zu sagen«.

Wir haben darauf hingewiesen, daß die südliche Musiktradition in ihrem Dualismus geistlich – weltlich und mit ihrem spezifisch ästhetischen Schönheitsbegriff von vornherein (d. h. seit dem Beginn der Neuzeit im schulmäßigen Sinne) neuzeitlich angelegt ist und von dieser Anlage her als eine Entwicklung zu Mozart hin betrachtet werden kann.

Dagegen wurde die zu Bach führende evangelische Kantoreitradition die Mittlere Zeit genannt. Als ihre Charakteristika galten das dreigegliederte Modell der Musiklehre mit seinem Hintergrund der Artes liberales und seiner Sinnerfüllung durch die reformatorische Wesensbestimmung der Musik, und der Stilmonismus der Musica poetica mit ihrer textexplizierenden Zielsetzung.

In unserem Begriff der musikalisch-rhetorischen Figur als sprachfähige Strukturformel ist in eins verbunden der schon neuzeitliche Ausdrucksbegriff in seiner jedoch noch trivialen Sprachgebundenheit und gottesdienstlichen Verwirklichung und der kosmologische Numerus-Begriff in seiner quadrivialen Herkunft und theologischen Zielsetzung.

Von daher wurde Bachs Musik ihrem Fundament und Scopus nach bestimmt gefunden, auch dort noch, wo das Zünglein der Wage in Richtung der Begrifflichkeit unserer Zeit auszuschlagen scheint.

Im ganzen haben wir an Gurlitts Bestimmung von Bachs geschichtlichem Ort weitergearbeitet, die lautet: Bach, »ein Stück deutsches Mittelalter in neuzeitlicher Umgebung«[62]).Es wurde versucht, diese Mittelalterlichkeit aus einer Tradition heraus zu verstehen und die neuzeitliche Umgebung ebenfalls in eine Tradition zu stellen. Es wurde an dem Bild gearbeitet, das sich uns im Anschluß an die anfangs vorgetragenen Bestimmungen von Bachs geschichtlichem Ort vor Augen stellte: Mozart am Ende seiner Entwicklung stehend, zu der Bach wesentlich nicht gehört, der selbst am Ende einer Entwicklung steht, die von Mozart nur noch in Wiederentdeckungen und Umdeutungen zu erreichen war.

Von diesem Bild wurde hier nicht mehr als ein Entwurf gegeben, dessen Ausführung in den Einzelheiten nun freilich noch manches Fragens und Nachforschens bedarf[63]).

---

[62]) Joh. Seb. Bach in seiner Zeit und heute, Ber. ü. d. Wiss. Bachtagung Leipzig 1950.

[63]) Zu dem in diesem Aufsatz (geschr. Sommer 1956) zur Sprache kommenden Gangunterschied der italienischen und deutschen Musikgeschichte des 17. Jhs. vgl. als Ergänzung von satztechnischer Seite neuerdings vom gleichen Verfasser: 'Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert', Arch. f. Musikwiss., Jg. XIV, 1957, Heft 2.

Weinheber – Schrifttum

Ein Forschungsbericht

von Harry Bergholz (Ann Arbor)

Wenig mehr als zwanzig Jahre sind verstrichen, seit Josef Weinheber in das Blickfeld einer größeren deutschen Leserschaft trat. Inzwischen ist das Schrifttum über ihn ins nahezu Unermeßliche gewachsen, und die Flut der dem Dichter gewidmeten Druckerschwärze ist derart gestiegen, daß sie wohl in jedem, wenn er ihrer zuerst gewahr wird, Gefühle der Hilflosigkeit, Verzagtheit und Ablehnung wecken muß. Vielleicht liegt mehr noch in solchen Gefühlen als in politischem Widerstreit die eigentliche Wurzel für Josef Körners hämische und ressentimentgeladene Äußerung, mit der er Weinheber meinte abtun zu können, »den unmäßig überschätzten ... einen Geibel redivivus«[1]). Da es nun einmal Körners Ehrgeiz war, die gesamte deutsche Literatur in einem bibliographischen Handbuch zu umspannen und dem Auskunftsuchenden eine nützliche erste Orientierung über jedes Gebiet zu vermitteln (was ihm im allgemeinen vortrefflich gelungen ist), so kann man seinen Zorn auf das um Weinheber ins Kraut geschossene, oft völlig unkritische Geschreibe, auf die hier herrschende Unübersichtlichkeit psychologisch wenigstens zum Teil verstehen. Daß sein absprechendes Urteil über Weinhebers Dichtung die echten Werte darin durchaus verkennt, steht auf einem andern Blatt und braucht uns an dieser Stelle nicht zu kümmern. Nennenswerten Nachhall scheint Körner mit seiner Verdammung nicht gefunden zu haben. Im Gegenteil sieht es ganz so aus, als ob der Dichter ständig mehr Freunde sowohl wie kritische Schätzung findet, daß er als der letzte, weithin überragende Lyriker erkannt wird, der im deutschen Sprachbereich hervorgetreten ist – erkannt trotz aller Einwände, die im einzelnen (und zugegeben: mit mancherlei Berechtigung) gegen Werk und Person des Autors erhoben werden.

Seit Körner seine Bibliographie 1949 in der dritten Auflage herausbrachte, sind zwei größere Spezialbibliographien zur Weinheber-Literatur erschienen, die eine ordnende Übersicht auf diesem Gebiet vermitteln: die eine als Anhang zu der Studie Francesco Politis[2]), die andere [3]) als selbständige Veröffentlichung, für welche der Referent des vorliegenden Forschungsberichts verantwortlich zeich-

[1]) Josef Körner 'Bibliographisches Handbuch des deutschen Schrifttums'. Bern: Francke 1949, S. 538.

[2]) Francesco Politi 'Josef Weinheber (Capitoli per un saggio)'. Mailand: Malfasi 1953. 160 S. – Politi hat auch in der Zeitschrift 'Letterature moderne' 4 (Nov./Dez. 1953), H. 6, S. 691–701, eine Sammelbesprechung über die wichtigere bis dahin vorliegende Weinheber-Literatur veröffentlicht, d. h. über die Schriften von Sacher, Koch, Zillich, Finke und Stuhrmann.

[3]) Harry Bergholz 'Josef Weinheber Bibliographie' (Bibliotheca bibliographica, Bd. 14). Bad Bocklet-Wien: Walter Krieg 1953. 105 S.

net. Die erstere bringt auf 9 Seiten etwa 180 Titel, letztere auf rund 60 Seiten 372 Eintragungen. Dennoch kann Politis Liste die meinige in verschiedener Hinsicht nutzbringend ergänzen, erstens für Erscheinungen aus den Jahren 1950 bis 1953, die bei mir keine Berücksichtigung mehr gefunden haben, zweitens für mehrere italienische Veröffentlichungen, von deren Existenz ich erst durch Politis Buch erfahren habe, schließlich noch für mehrere Artikel in deutschsprachigen Zeitungen oder Zeitschriften, die mir entgangen waren. Leider wird der Wert von Politis Nachweisen stark beeinträchtigt dadurch, daß zahlreiche Druckfehler, Ungenauigkeiten und Irrtümer sich in seinen Text eingeschlichen haben; z. B. wird bei ihm Burger zu Bürger, Adolf Beck zu Adolfo Becker, die Berliner Zeitschrift 'Eckart' zu dem Wiener Organ 'Der getreue Eckart', Jahrgang 35 zu 53. Die von dem Referenten zusammengetragene Bibliographie verzeichnet in zehn gesonderten Abschnitten die unter Weinhebers Verfassernamen erschienenen selbständigen Buchveröffentlichungen, seine Erstdruckbeiträge in Büchern, Vorabdrucke seiner Gedichte in Zeitschriften und Zeitungen, Bücher über Weinheber, Bezugnahmen auf ihn in Büchern, Aufsätze über ihn sowie Bezugnahmen in Periodicis, Rezensionen einzelner von ihm geschaffener Werke, Vertonungen seiner Gedichte, Ikonographie; dazu gibt es Register der in allen Abschnitten erwähnten Autoren und Periodica sowie schließlich ein alphabetisches Verzeichnis der Titel und Anfangszeilen der von Weinheber in seine Sammlungen aufgenommenen Gedichte mit dem Nachweis der jeweiligen Standorte.

Nach dem Abschluß dieser Bibliographie blieb bei mir das Verlangen bestehen, sie durch eine kritisch wertende Überschau über das gesamte Gebiet der bisherigen Weinheber-Literatur zu ergänzen, was eben in dem vorliegenden Forschungsbericht unternommen werden soll und in gewisser Beziehung wünschenswert sein mag, da er diejenigen, die einen ersten Zugang zu diesem Schrifttum suchen, vor mancher verlorenen Liebesmüh und Zeitvergeudung bewahren dürfte.

Ganz allgemein läßt sich feststellen, daß wir uns heute – von geringen Ansätzen zu ernsthaft kritischer und objektiv disziplinierter Bemühung abgesehen – auf diesem Gebiet noch durchaus im vorwissenschaftlichen Stadium befinden. Das meiste, was bisher über Weinheber geschrieben worden ist, wiegt nicht schwer, und äußerst selten wird das Niveau einer durchschnittlichen Unterhaltungsbeilage überschritten. Soweit es sich um Zeitungsartikel oder Beiträge zu schöngeistigen Zeitschriften handelt, wird das kaum wundernehmen. Doch leider gilt es weitgehend auch von Aufsätzen in germanistischen Fachorganen und von Buchveröffentlichungen.

Anderseits verdienen eine ganze Reihe von Äußerungen eine gewisse Beachtung, weil sie als dokumentarische Aussagen oder sonstiges biographisches Rohmaterial anzusehen sind, insofern sie von Zeugen stammen, die Josef Weinheber mehr oder weniger persönlich nahestanden. Obenan sei in diesem Zusammenhang auf die mannigfachen Publikationen aus der Feder Friedrich Sachers hingewiesen, sodann auf solche von Robert Hohlbaum, Ernst Waldinger, Karl Maria Grimme, Edwin Hartl, Martin Sturm, Franz Theodor Csokor, Otto Basil, Hermann Stahl, Kurt Eigl, Edmund Finke, Hermann Claudius, Hermann Pongs, Heinrich Zillich.

Zu dieser Gattung gehören außerdem mehrere Beiträge in zwei, Josef Weinheber nach seinem Tode gewidmeten Sammelbänden, die die Linie der von Adolf Luser [4]) einerseits, von Lenz Grabner und Otto Stibor [5]) anderseits schon

[4]) ed. Adolf Luser 'Josef Weinheber/Persönlichkeit und Schaffen'. Wien: Luser 1935. 71 S.
[5]) ed. Lenz Grabner und Otto Stibor 'Josef Weinheber im Bilde'. Leipzig: Meyer & Co. 1940. XLVII + 79 S.

früher herausgegebenen Bücher fortsetzen. Zunächst erschien im Jahre 1950 'Bekenntnis zu Josef Weinheber, Erinnerungen seiner Freunde' [6]), von denen hier unter der Herausgeberschaft von Heinrich Zillich einige vierzig vereinigt sind. Die überwiegende Mehrzahl (27) von ihnen sind im Verzeichnis der Mitarbeiter als Schriftsteller angeführt, andere (6) stehen als Verleger oder Literaturwissenschaftler in beruflicher Verbindung mit dem gedruckten Wort. Hier die Namen: Paul Alverdes, Hans Baumann, H. F. Blunck, Bruno Brehm, Hermann Claudius, Graf Otfried Finckenstein, Edmund Finke, Hans Giebisch, F. K. Ginzkey, Joachim von der Goltz, Herbert Göpfert, Georg Grabenhorst, Maria Grengg, Robert Hohlbaum, Moritz Jahn, Mirko Jelusich, Paul Anton Keller, Heinz Kindermann, Erwin Kolbenheyer, Hermann Leber, Josef Nadler, Wolf von Niebelschütz, Hermann Heinz Ortner, Konrad Paulis, Gustav Pezold, Reinhard Piper, Friedrich Sacher, Wilhelm Schäfer, Friedrich Schreyvogel (sic!), Will Vesper, K. H. Waggerl. Außer diesen befinden sich unter den Beiträgern ein Rechtsanwalt, zwei Ärzte, ein Schauspieler, ein bildender Künstler, ein Pfarrer, zwei Schullehrer sowie eine Hausfrau (mit literarischen Ambitionen) – deren Namen einer größeren Öffentlichkeit im allgemeinen kaum bekannt sein werden. Von den hier vertretenen Schriftstellern und Literarhistorikern läßt sich das hingegen nicht behaupten. Fast ausnahmslos gehören sie – wie ja auch der Herausgeber Heinrich Zillich – zu den Bannerträgern, Nutznießern, Ziehkindern oder Mitläufern des Dritten Reiches. So ist der Gesamteindruck, den dieses Werk auf den ersten Blick macht, etwas befremdlich. Denn sollen wir wirklich annehmen, daß Josef Weinheber seine Freunde nur in diesem einen, so stark nationalsozialistisch bestimmten Lager hatte? Daß er ihm in einer wichtigen Periode seiner Entwicklung zugehörte, kann und soll gewiß nicht verschwiegen werden: auch besteht kein Anlaß dazu. Aber es ist doch zu fragen, ob dem wahren Interesse des toten Dichters mit einem so einseitig orientierten Freundesbekenntnis wie diesem sinnvoll gedient war und ob es nicht besser gewesen wäre, den Kreis der Mitarbeiter weiter zu ziehen, so daß auch Freunde seiner Dichtung ihr Zeugnis abgelegt hätten, die im gegnerischen politischen Lager beheimatet sind. Freilich wären diese vielleicht nicht ohne weiteres bereit gewesen, sich Heinrich Zillich als Herausgeber anzuvertrauen.

Mit diesen Erwägungen ist nun jedoch keineswegs Entscheidendes über das Sammelwerk als solches ausgesagt. Ausschlaggebend muß die Frage nach dem Wert oder Unwert der einzelnen Beiträge sowie nach dem daraus resultierenden Gesamtbild von Weinhebers Persönlichkeit sein. Offenbar hatte der Herausgeber seine Mitarbeiter angehalten, ihre Erinnerungen tunlichst auf biographisch interessante, anekdotisch zugespitzte Momentaufnahmen zu beschränken. Das hat bei einer beträchtlichen Anzahl zu klaren, knappen und schönen Skizzen geführt, von denen gelegentlich erstaunliche und blitzhaft aufhellende Schlaglichter auf den Menschen Weinheber fallen. Andere Beiträger haben den Anlaß wahrgenommen, um sich selbst in den Vordergrund zu rücken, und einige bleiben völlig im Banal-Läppischen stecken. Die Einsichtigsten sind sich dabei der Unzulänglichkeit ihres Unterfangens wohl bewußt; so beginnt beispielsweise Hermann Heinz Ortner – vielleicht eingedenk von Weinhebers eigenem Ausspruch: »Die Anekdote ist ja die Hyäne des Ruhms« (*S.W.* IV, 141) – seinen Beitrag mit den Worten: »Sein Name ruft eine Flut von Bildern, einen schier unerschöpflichen

[6]) ed. Heinrich Zillich 'Bekenntnis zu Josef Weinheber'. Salzburg: Ak. Gemeinschaftsverlag 1950. 263 S. – Bespr.: Lit. Echo 3 (Sept. 1951), H. 1, S. 14 f. (E. Hartl); DVjs. 26 (1952), S. 526 (F. Martini); Books Abroad 26 (1952), S. 248 ff. (E. Waldinger).

Strom von Anekdoten in mir wach. Aber Anekdoten treffen gerade bei einer so komplexen Erscheinung wie Weinheber nur die Peripherie, seinen schöpferischen Wesenskern jedoch, aus dem der Quell seiner Werke floß, lassen sie unberührt« (S. 101).

Im allgemeinen vermeiden es übrigens die Beiträger, die Aufmerksamkeit auf Weinhebers nationalsozialistisch-politische Bindungen zu lenken, und lassen diesen Aspekt möglichst im Dunkel. Wo davon ausnahmsweise die Rede ist, z. B. in den Skizzen Moritz Jahns und Heinrich Zillichs, wird der Standpunkt vertreten, der Dichter sei politisch naiv gewesen und es könne ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden, daß er – der lange schmählich Verkannte – sich von den Machthabern des Dritten Reiches ehren ließ, während er anderseits schon 1938 in der Trunkenheit gefährlich abschätzige Bemerkungen über Leute wie Goebbels äußerte. Das heißt natürlich an dem eigentlichen Problem vorbeireden oder vielleicht auch, daß diejenigen, die so reden, aus allen Erfahrungen nichts gelernt haben. Denn wenn der Dichter politisch naiv ist, so darf er sich eben nicht als geistiger Führer der Nation aufspielen; oder aber, wenn er gegen seinen Willen in die politische Arena gezogen wird und zu spät erst erkennt, wie sein Werk zu unlauteren Zwecken mißbraucht wird, so müssen sein Volk und die Menschheit von ihm als einem der Elite Angehörenden erwarten dürfen, daß er wenigstens soviel politischen Mut entwickelt, seine Stimme öffentlich und unmißverständlich gegen die Machthaber und ihre Übergriffe zu erheben – oder zu emigrieren – oder (zunächst heimlich, aber tatkräftig) in der Widerstandsbewegung gegen jene zu wirken.

Daß das Buch der Erinnerungen von diesen Freunden Josef Weinhebers derartige Einsichten ganz und gar vermissen läßt, wird nun freilich kaum irgendeinen Leser arg in die Irre führen. Weit mehr ist zu beanstanden, daß sich sonst – wahrscheinlich unbeabsichtigt – ein höchst unzutreffendes Gesamtbild aus dem Mosaik der vielen Einzeleindrücke ergibt. Denn welche Wesenszüge des Menschen Josef Weinheber prägen sich hier durch die Häufung der Berichte als die hervorstechendsten dem Leser ein? Gewiß hört er immer wieder von Weinhebers Zwienatur und Charakterkontrasten; aber das bleibt meist ganz in der Blässe der Begriffssprache stecken. Als sinnfällige Akzente hingegen werden im Gedächtnis vor allem die Szenen haften, die Weinheber als einen argen Säufer vorführen und als einen, der darauf erpicht ist, Bruderküsse mit Männern zu tauschen. Und das scheint denn doch eine bedauerliche Fehlzeichnung, selbst wenn wir uns damit abfinden wollen, daß auf den Seiten dieses Sammelwerkes fast gar nicht von dem Dichter, sondern von dem Menschlich-Allzumenschlichen in Josef Weinheber die Rede sein sollte.

Weitaus bescheidener präsentiert sich ein für die Gemeinde Kirchstetten von Josef und Maria Seitz herausgegebenes Heft 'Weinhebers Wahlheimat Kirchstetten' [7]), das außer mehreren Illustrationen unter anderem Beiträge enthält von Anton Öllerer (biographische Skizze), Franz Öllerer (W. und das Dorf, W. und unsere Heimat, Gäste bei W.), Hedwig Weinheber (über den Erwerb des Hauses und das Leben darin bis 1945), Josef Seitz (Gedanken am Grabe des Dichters), Anton Krempel und Josef Griesler (Anekdoten um W.), Leo Springer (Neulengbach ehrt W.), Karl Dieterich (über die Entstehung des Gedichtes *Das Gewitter*).

[7]) Kirchstetten: Gemeindeverlag Kirchstetten 1955. 59 S. – Anton Öllerer hatte bereits 1949 ein anscheinend ähnlich geartetes Heft herausgegeben, das dem Referenten leider nicht zugänglich war; 'Josef Weinheber' (Heimatkundl. Schriftenr. f. Schule und Haus 'Kennst Du die Heimat?', H. 2). Neulengbach. 21 S.

Das zuverlässigste Material zur Kenntnis von Weinhebers Leben und äußerer Werkgeschichte stellen zweifellos seine Briefe dar. Davon sind vor dem Erscheinen des fünften Bandes der 'Sämtlichen Werke'[8]) nur zwei kleinere Teilsammlungen im Buchhandel herausgekommen, beide von Paul Zugowski betreut und kommentiert. Der Briefwechsel mit Maria Mahler[9]) umfaßt zwanzig Stücke aus der Zeit vom August 1943 bis zum Februar 1945; soweit sie nicht mit der Maschine geschrieben waren, sondern als Autographen vorlagen, sind sie außerdem (S. 50–59) als verkleinerte Faksimiles dargeboten, ebenso das vom Dichter durchkorrigierte Manuskript des Gedichts *Das Gewitter* (S. 60–62). Der Briefwechsel mit Martin Sturm[10]) umfaßt vierzehn Stücke, datiert vom Mai 1941 bis März 1945. Beigeheftet ist dem Bändchen der pietätvolle Aufsatz des Briefempfängers 'Meine Beziehung zu Josef Weinheber'.

Von diesen Spezialsammlungen abgesehen, waren bis 1955 sonstige Briefe Weinhebers nur ganz vereinzelt gedruckt worden: drei an Johannes Klein (zwischen März und Juli 1938) gerichtete[11]), die vor allem für *Zwischen Göttern und Dämonen* beachtenswert sind; einer vom Juni 1939 an Helmut Henning[12]); einer vom Juni 1943 an einen ungenannt bleibenden Freund[13]); einer vom Dezember 1944 an Alfons Haiduk[14]).

Zwei Werke[15]) liegen vor, deren Verfasser sich die Aufgabe gesetzt haben, die Gesamtpersönlichkeit Weinhebers in umfassender biographischer Schilderung

---

[8]) ed. Josef Nadler und Hedwig Weinheber 'Josef Weinheber. Sämtliche Werke'. Salzburg; Otto Müller 1953–56. 5 Bde. – Die Besprechung dieser Gesamtausgabe (hier abkürzungsweise als *S.W.* bezeichnet) überschreitet den Rahmen des vorliegenden Forschungsberichtes: sie soll an anderer Stelle erfolgen.

[9]) ed. Paul Zugowski 'Josef Weinheber: Briefe an Maria Mahler' (Das kleine Buch. 44). Gütersloh: Bertelsmann 1952. 79 S. – Diese selben Briefe waren bereits 1951 von Zugowski als Bibliophilendruck in 200 Exemplaren herausgegeben worden: 'Jahresgabe 1951 der Westdeutschen Bibliophilen Gesellschaft', Hattingen/Ruhr.

[10]) ed. Paul Zugowski 'Josef Weinheber. Briefe an Sturm' Hamburg: Hoffmann & Campe 1955. 62 S.

[11]) 'Welt und Wort' 7 (Nov. 1952) H. 11, S. 377 ff.

[12]) Euphorion, Sonderheft: 'Festgruß für Hans Pyritz zum 15. 9. 1955'. S. 74–80: 'Kritischer Beitrag zu: Weinheber und Hölderlin'.

[13]) Hannsludwig Geiger 'Es war um die Jahrhundertwende'. München: Langen-Müller 1953, S. 182 f. – Als Empfänger kann jetzt Richard Göth identifiziert werden: s. *S.W.* V, 578 ff.

[14]) ed. Karl Schodrock: 'Aurora. Eichendorff-Almanach'. Neumarkt: Kulturwerk Schlesien, 1954, S. 94 f.: Alfons Hayduk 'Eichendorff und Weinheber'. – Der vorliegende Forschungsbericht verzichtet darauf, auf die Veröffentlichung von Bruchstücken aus Weinheberbriefen einzugehen, wie sie beispielsweise in den Biographien Finkes und Nadlers sowie in den Beiträgen zu dem Zillichschen Sammelband vorkommen.

[15]) Ein drittes Werk dieser Art bewegt sich in allzu bescheidenem Rahmen und will eigentlich nichts als eine ganz allgemeine Einführung in das dichterische Schaffen Weinhebers bieten. Es handelt sich um: Friedrich Sacher 'Der Lyriker Josef Weinheber. Ein Bekenntnis' (Österreichische Heimat, 10). Wien: Hollinek 1949. 80 S. – In diesem Zusammenhang sei jedoch erwähnt, daß wesentliche Züge von Finkes und Nadlers Weinheberbildern bei Sacher gewissermaßen keimhaft vorgebildet waren, dessen erste, 1934 als Privatdruck verteilte Werbeschrift überhaupt die Grundlage für fast alle spätere Deutung gebildet hat: Friedrich Sacher 'Der Lyriker Josef Weinheber'. Wien: gedr. bei Werthner, Schuster & Co. 1934. Gekürzte Fassungen hiervon erschienen als Pressebeiträge, z. B. 'Hochschule u. Ausland' 14 (1936), S. 915–925; 'Das innere Reich' 3 (1936), S. 1040–1049.

darzustellen. Edmund Finke[16]) sowohl wie Josef Nadler[17]) standen mit dem Dichter jahrelang in unmittelbarer Berührung und beide waren als Beiträger in Zillichs Bekenntnisbuch vertreten; Finkes Aufsatz dort entspricht sogar weitgehend – absatzweise fast wortgetreu – einigen Seiten (18–21) in seiner Biographie.

Sympathisch wirkt bei Finke die Offenheit und die Bescheidenheit, womit er sein Unternehmen rechtfertigt: »Ohne das lebendige Zeugnis des Freundeskreises ist aber ein grundlegendes Werk über den Dichter nicht denkbar. Es muß daher geschrieben werden, solange sie noch da sind, mit denen der Dichter im Leben verbunden war, damit der späteren Forschung das heute noch Lebendige aufbewahrt bleibe« (S. 17). Als guter Freund Weinhebers und Verehrer seiner Dichtung bietet Finke begreiflicherweise keine abstandwahrende Kritik, sondern ein lebensnahes und liebevoll gezeichnetes Bild, und eben das ist es, was dem Buch seinen Wert als Zeugnis verleiht, der nicht unterschätzt werden soll.

Einfach und klar ist es in drei Hauptteile gegliedert; Der Mensch, Das Werk, Die einzelnen Werke. Von der Ausführung läßt sich dasselbe wie von der Anlage nicht behaupten, weil der Verfasser sich nicht genau an seinen Plan gehalten hat und es so zu Überschneidungen und Wiederholungen kommt. Deshalb wird man das Fehlen eines alphabetischen Registers besonders peinlich empfinden. Störend wirken außerdem verschiedene sachlich unrichtige Angaben.

Als Biograph bedient sich Finke in nicht eben tiefdringender Weise des Vokabulars der Kretschmerschen Charakterologie, indem er Weinheber sowohl als Pykniker (S. 113) wie als Zyklothymiker (S. 32, 179, 198) bezeichnet. Nach Darbietung einer zwei Generationen zurückreichenden Ahnentafel, nach den üblichen Angaben über Herkunft ('aus autochthonem deutsch-slawischem Blut' S. 42) und Jugendjahre fallen als wesentliche Züge in Finkes Weinheberbild die folgenden auf: schon im Knaben 'eine häufig auftretende Neigung zur Schwermut' (S. 25), geradezu unverwüstliche Gesundheit bei übergroßer Empfindlichkeit (S. 27), Verlassenheit und Bedrohtheit (S. 31), Minderwertigkeitsgefühle mit daraus resultierendem 'ebenso qualvollen Überwertigkeitskomplex' (S. 37), pädagogische Neigungen (S. 198), seine Zwienatur (S. 88), vor allem aber seine Religiosität (S. 92 bis 96, 109, 146, 216–220, 256). Während Finke in dem 'Bekenntnis zu Weinheber' (S. 246) keine Zweifel daran ließ, daß 'der Dichter freiwillig aus dem Leben schied', hält er in der Biographie immerhin die Möglichkeit offen, daß das Einnehmen 'einer übergroßen Dosis von Schlafmitteln' (S. 99, vgl. S. 38) irrtümlich erfolgt sei, und meint, daß der Abschiedsbrief an Weinhebers Ziehmutter, Frau Marianne Grill, die Todesabsicht zwar nicht ausspricht, 'er scheint aber darauf hinzuweisen und läßt sich nur schwer anders deuten' (S. 100). Die tiefere Ursache für den Selbstmord sieht Finke in einer besonders schweren Schaffenskrise.

Das Wesen von Weinhebers Künstlertum versucht Finke auf die Formel 'magischer Realismus' zu bringen (S. 108, 164); aber man wird dabei das Gefühl nicht los, daß er sich mehr von der Werbekraft des um 1950 hoch im Kurse stehenden

---

[16]) Edmund Finke 'Josef Weinheber. Der Mensch und das Werk'. Salzburg-Köln-Zürich: Pilgram 1950. 276 S. – Bespr.: Lit. Echo 3 (Sept. 1951), H. 1, S. 14 f. (E. Hartl); D. lit. Dtld 2 (5. 6. 1951), H. 11 (F. Spunda); DVjs. 26 (1952), S. 526 f. (F. Martini); Books Abroad 26 (1952), S. 248 ff. (E. Waldinger); Erasmus 5 (1952), Sp. 511–514 (E. Alker).

[17]) Josef Nadler 'Josef Weinheber. Geschichte seines Lebens und seiner Dichtung'. Salzburg: Müller 1952. 449 S. – Bespr.: Wirkendes Wort 3 (1953), S. 248 ff. (F. Martini); Hochland 45 (1953), S. 464–469 (K. J. Hahn); Wort und Wahrheit 8 (1953), S. 298 ff. (S. Melchinger); MLJ 37 (1953), S. 380 f. (H. Bergholz); MLR 49 (1954), S. 104 f. (J. Bithell); Erasmus 7 (1954), Sp. 77–81 (J. Scholte).

Schlagworts leiten ließ als von den Gegebenheiten im Werk des Dichters. In acht Kapiteln spricht Finke im zweiten Teil seines Buches über die Themen: Das dichterische und menschliche Erlebnis, W.s Weltbild im Gedicht, Schaffen – Erschaffen, Die Sprache, Die Form, Der dichterische Stil W.s, Der Reim, W. und Hölderlin. Meist gibt er hier nur oberflächliche Zusammenfassungen von im Druck vorliegenden Selbstzeugnissen Weinhebers, wobei er selten Ergänzendes (z. B. S. 156–157, 168) aus seinen Unterhaltungen mit ihm hinzufügt; mitunter jedoch äußert Finke Gedanken, die zum Aufhorchen zwingen, oder Ansichten, die unerwartet sind, aber Erwägung verdienen.

Im letzten Teil der Biographie bespricht Finke die elf hauptsächlichen Buchveröffentlichungen Weinhebers von *Der einsame Mensch* bis zu *Hier ist das Wort* in chronologischer Folge, wobei er nur selten den Versuch wagt, unter die Oberfläche mit tieferschürfender Kritik zu dringen. Höhepunkte von Weinhebers künstlerischem Schaffen erblickt Finke vor allem in *Zwischen Göttern und Dämonen* und *Hier ist das Wort,* während er von seinem erzählerischen Können und den ersten drei Gedichtbänden kaum etwas Lobendes zu sagen hat. Dementsprechend bemüht sich Finke, eine eingehendere Analyse von dem großartigen Odenzyklus zu bieten (S. 247–258), diesem 'tiefsten und schwierigsten' Werk; und seiner Deutung gelingt es auch, dessen Grundstruktur sichtbar zu machen und erstmalig verschiedene besonders dunkle Stellen aufzuhellen, wobei ihm wohl seine Unterhaltungen mit dem Dichter manchen Fingerzeig gegeben haben.

Alles in allem könnte Finkes Biographie als eine durchaus akzeptable, wenn auch kaum bewundernswerte Leistung gelten, hätte er sich des Polemisierens gegen diejenigen enthalten, die – seiner Meinung nach – sich über Weinhebers politische Unschuld und Jungfräulichkeit skeptisch geäußert haben. Aber vielleicht heißt es, zu viel von Finke verlangen, der schon längere Zeit vor Weinheber in Wien als Mitglied der NSDAP auftrat, wollte man von ihm mehr Einsicht erwarten als von den andern Beiträgern des Zillichschen Sammelbandes 'Bekenntnis zu Josef Weinheber'.

Für Finke ist Weinheber 'der vollkommen unpolitische Mensch' (S. 52) gewesen, der 'seine überragende Stellung ganz unabhängig von äußeren Umständen erreichte' (S. 91). 'Weinheber aber, so sehr ihn jene auf ihre Ebene herabzuziehen versuchten, hat seine Kunst nie in den Dienst einer weltlichen Macht gestellt' (S. 155). Zumindest das Wort 'nie' ist hier eine glatte und bewußte Unwahrheit, wenn man wie Finke weiß, daß Weinheber Huldigungsgedichte auf Hitler veröffentlicht hat sowie den *Hymnus auf den Frontarbeiter,* den *Hochgesang auf den Rüstungsarbeiter* (diese beiden zusammen mit der *Ode an die Straßen Adolf Hitlers* im Auftrag der 'Presseabteilung des Reichsministers Dr. Todt'), für die Wehrmacht das Gedicht *Infanterie* und dergleichen mehr. Will Finke irgend jemand etwa glauben machen, der damalige Staatschef des Deutschen Reiches, seine Ministerien und die Wehrmacht seien nicht als 'weltliche Macht' aufzufassen? Oder möchte er argumentieren, die von Weinheber für sie fabrizierten Gedichte seien de facto keine 'Kunst'? Dann müßte man ihm zwar beipflichten, aber gleichzeitig feststellen, daß er seine Leser für dümmer hält, als es erlaubt ist. Ähnliche Äußerungen wie die bereits zitierten finden sich auch anderwärts eingestreut (S. 207–211, 238, 248); aber immer wird um das eigentliche Problem herumgeredet, und Finke vermeidet es obendrein geflissentlich, die in diesem Zusammenhang wichtigen Fakten mitzuteilen.

Warum nur, so muß man sich fragen, strengen sich Leute wie Finke und andere Vertreter des Zillichkreises so gewaltig an, Josef Weinheber als Nichtnazi

aufzuweisen? Als tieferen Beweggrund für diese Mohrenwäsche erkennt man wohl, daß ihnen im Grunde viel weniger daran liegt, ein wahres Bild des Menschen Josef Weinheber zu malen, als vielmehr sich selber eine Art Alibi zu schaffen. Zumindest scheinen sie sich der eigenen Vergangenheit zu schämen, sie als diffamierend zu empfinden und verleugnen zu müssen. Wieso soll eigentlich Weinheber kein Nazi gewesen sein? Hinter der versuchten Verfälschung des Tatbestandes verbirgt sich uneingestanden die Auffassung, ein Künstler könne große und bewundernswerte Schöpfungen nur hervorbringen, wenn er als Mensch ohne irgendwelche Fehler und Irrtümer durchs Leben gehe. Es genügt, diese Auffassung einmal auszusprechen und ins helle Licht des Bewußtseins zu heben, um einzusehen, wie unsinnig und falsch sie ist.

Während Finke sein Bild von Weinheber mit wenigen kräftigen Strichen hingemalt hat, bedient sich der andere Biograph, Josef Nadler[17]), einer pointillistischen Manier, indem er Tupfer neben Tupfer oder, besser gesagt, graues Strichelchen neben graues Strichelchen setzt. Die großen Linien gehen dabei ganz verloren, und die Konturen verschwimmen. Eine deutliche Vorstellung vom Wesen des Menschen und Dichters Weinheber empfängt der Leser nicht, selbst wenn er sich mit angespannter Aufmerksamkeit durch Nadlers wort- und detailreichen Band durcharbeitet. Leicht hat ihm der Verfasser die Lektüre nicht gemacht. Das Buch ist mehr gesprochen als geschrieben: Provinzialismen, Verstöße gegen grammatische und stilistische Korrektheit oder gegen den guten Geschmack begegnen immer wieder, was um so mehr wundernimmt, als an Nadlers früheren Veröffentlichungen im allgemeinen die Lesbarkeit und stilistische Gewandtheit des Autors gelobt wurden.

Für seine Arbeit stand Nadler – und keinem außer ihm – ein erstaunlich reiches Quellenmaterial zur Verfügung; viele ungedruckte Briefe, von dem Dichter und an ihn; eine große Fülle von Manuskripten Weinhebers (u. a. das umfangreiche, vorher unbekannte Frühwerk aus den Jahren 1912–1920); fast seine gesamte Bibliothek, worin es manche Bände mit interessanten Randbemerkungen gab; Notizbücher des Dichters sowie 'die ungemein dichten und täglichen Kalenderaufzeichnungen, die Frau Hedwig Weinheber durch zwanzig Jahre geführt hat' (S. 427); ferner persönliche Zeugnisse von einer größeren Anzahl Menschen, die Weinheber im täglichen Umgang gut kannten. Seine eigenen Beziehungen zu Weinheber erwähnt Nadler in der Biographie überhaupt nicht: im Namenverzeichnis fehlt er bezeichnenderweise; wo doch einmal von ihm die Rede ist, da erscheint er maskiert als der 'Promotor' (S. 309). Dem entspricht auch, daß er als Biograph nie ich sagt, sondern in den unpersönlichen Masken des Man und Wir auftritt (am auffälligsten S. 292 und 174). Doch diese Zurückhaltung ist nur Schein. Abschließend äußert Nadler über seine Dokumentation (S. 427), daß er glaubt, 'alles getan zu haben, was gegenwärtig möglich ist, um die Darstellung von Weinhebers Leben und Schaffen auf die sichere Bürgschaft der geschichtlichen Urkunden zu gründen'.

Mindestens in einer wichtigen Hinsicht kann ihm dies nicht bestätigt werden. Denn offenbar hat Nadler es versäumt, die erste Frau des Dichters, von der dieser 1920 geschieden wurde, zu hören, und scheint deshalb in der Biographie verschiedene Vorgänge falsch zu schildern. Es hätte ihm dabei leichter als dem Berichterstatter möglich sein sollen, dieser Fährte nachzugehen, da er von Anfang an wissen konnte, wen die ehemalige Emma Fröhlich in zweiter Ehe geheiratet hatte und welchen Namen sie demnach führte.

Im übrigen ist anzuerkennen, daß Nadlers Biographie über die Lebens-

umstände des Dichters sehr viel Neues und bisher Unbekanntes mitteilt. Aus diesem Grunde muß sie für die künftige Weinheberforschung als ein unentbehrliches Hilfsmittel angesehen werden, freilich auch als eines, das nur mit äußerster Vorsicht zu benutzen ist. Die Reichhaltigkeit des Quellenmaterials, das Nadler zur Verfügung stand, hat ihn stellenweise dazu verführt, seine Chronik mit geradezu läppischen und biographisch wirklich unwichtigen Einzelheiten zu belasten. Muß der Leser unbedingt erfahren, daß Weinhebers Hund 1940 beinahe zum Kriegsdienst eingezogen worden wäre (S. 320) oder (S. 342) daß die damals ohne ihren Mann reisende Frau Weinheber am 23. Januar 1938 im Mainzer Stadttheater die Oper 'Cavalleria rusticana' hörte? An andern Orten freilich, wo man gerne genaue Informationen hätte, werden diese dem Leser vorenthalten. Ungenaue und unvollständige Angaben machen sich störend auf vielen Seiten bemerkbar (z. B. S. 59, 72, 78, 117, 123, 151, 156, 160, 166, 177, 205, 211, 216, 217, 219, 220, 226, 237, 254, 282, 295, 301, 304, 313, 325, 327, 353, 397, 403, 419, 422). Im allgemeinen dürfte es sich dabei um nicht beabsichtigte Unexaktheit handeln; andere Fälle dagegen scheinen auf gewollte Unschärfe im Gebiet des Politischen und Weltanschaulichen zu deuten – auf eine gewisse Scheu, die Dinge beim rechten Namen zu nennen. Es läßt sich angesichts des Tatbestandes nicht begreifen, wie Nadler 1954 im Rückblick auf seine Weinheberbiographie schreiben konnte: »Vor allem galt es, nichts zu verschweigen, um jede Gewähr des Vertrauens zu gewinnen« und um »dieses Leben der Gerechtigkeit zurückzugeben«. Gerade dies – Verschweigen und Vertuschen – hat er allzu oft in der Biographie geübt.

Was Weinhebers politische Einstellung und Entwicklung angeht, so finden wir bei Nadler dieselben Grundansichten ausgedrückt wie in dem Zillichschen Bekenntnisband und bei Finke. Im Zusammenhang ist der Fragenkomplex auch hier nicht behandelt: dem Leser bleibt es überlassen, die an verschiedenen Stellen eingestreuten Bemerkungen zusammenzutragen, z. B. von den Seiten 100, 153, 184, 313, 336, 340. »Zur Partei«, heißt es bei Nadler (S. 305), »hatte er keinerlei weltanschauliche Bindungen.« Oder (S. 348): »Seine Grundstellung wird nicht nur nicht durch die Weltanschauung des Nationalsozialismus bestimmt. Er steht ihr entgegen.« Meint nun aber Nadler wirklich, er könne irgend jemand überzeugen, der nicht bereits vorher überzeugt sein will, wenn er (S. 270) behauptet: »Und so gab es . . . [um 1939] kein mutigeres Wort als das in diesen Strophen: der Geist macht die Nation und das ewige Vorbild ist Hellas«? Auch Nadler bemüht sich offenbar, als Verteidiger für Weinheber zu plädieren. Doch was für ein ungeschicktes Plädoyer ist das – und obendrein eines, das der Dichter ja gar nicht nötig hat!

Wahrscheinlich um die Behauptung von Weinhebers antinazistischer Einstellung zu stützen, betont Nadler nun allzu sehr die religiöse Komponente in Weinhebers Persönlichkeit. Freilich ganz ohne Überzeugungskraft (»Weinheber ist immer ein gottfrommer Mensch gewesen«, S. 400, und fast gleichlautend, S. 389: »Weinheber ist allezeit ein religiöser Mensch gewesen.«) Nur solche Leser, die selbst in der Art von religiösem Vorurteil befangen sind, daß sie keine Dichtung schätzen können, deren Schöpfer etwa ohne ihren Glauben war, werden Nadler zustimmen, wenn er am Ende der Biographie sagt (S. 420): »Das Ziel des dunklen Weges ist erreicht: 'Hier ist das Wort'. Blickt man von dieser letzten Höhe auf Weinhebers Leben und Werk zurück, so sieht man es in geradem Zuge unter beständiger Verwandlung des Einen und Gleichen heransteigen, immer im Anstiege und über keine Senkung. Unterwegs ist ein religiöser Mensch, wenn er auch

seinen Glauben an Gott mehr in der Kunst ausgelebt als im Leben verwirklicht hat.« Doch hat man verfolgt, mit welchen seltsam gewundenen und sophistischen Klügeleien Nadler es so hinzustellen sich bemüht, als ob das 'Wort' bei dem späten Weinheber identisch sei mit dem religiösen Logos-Begriff des Johannes-Evangeliums, so wird man eher von dem Gegenteil dessen überzeugt, was er dartun will. Man fühlt sich fast versucht, in entsprechender Übertreibung zu behaupten, Weinheber habe den Dichter – mithin sich selbst – oder zumindest das dichterische Wort vergottet und an die Stelle des Christengottes gesetzt.

In Anbetracht der offensichtlich von Nadler angestrebten durchgängigen Reinwaschung des Menschen Josef Weinheber wirkt es dann desto befremdlicher, daß er – warum wohl? – voller Heimtücke ab und zu hinterhältige Giftpfeile auf seinen Helden abschießt. Jedoch wie anders lassen sich Bemerkungen auffassen wie die folgende (S. 169): »Aber es gibt noch mehr Vergleichspunkte. Unter anderm ist Horaz nicht auf seinem Schild gestorben, sondern er hat ihn im Kampf für die römische Republik weggeworfen.« Es fällt schwer, hier an eine durch zu hastige und unüberlegte Geschwindschreiberei verursachte Entgleisung zu glauben.

Dafür freilich, daß das Buch übereilt und sehr wenig sorgfältig gearbeitet ist, gibt Nadler dem Leser das Beweismaterial oft genug unmittelbar in die Hand. Man vergleiche nur die Reproduktion von Weinhebers erstem Gedicht (S. 70) mit der Form, in der Nadler es abdruckt (S. 69): in nur 21 Zeilen nicht weniger als sieben Abweichungen. In diesem Fall betreffen sie zwar nur Schreibung und Interpunktion, doch häufig hat seine Nachlässigkeit weit schwerere Irrtümer zur Folge. Ein Beispiel für die Widersprüche innerhalb der Biographie findet sich auf S. 356: »Nach Kriegsausbruch hat Weinheber außerhalb seiner österreichischen Heimat nicht mehr gelesen«, obwohl auf S. 313 von seinen Vorlesungen 1940/41 in Brünn und Prag die Rede war. Man irrt wohl auch nicht, wenn man die letzte Datumsangabe auf S. 180, »Am 24. Februar«, aus dem Zusammenhang als einen derartigen Nachlässigkeitsfehler identifiziert. Mit den Datierungen ist es bei Nadler überhaupt ein Kreuz; des öfteren bezeichnet er Tag und Monat ganz genau, macht hingegen nicht klar, welches Jahr gemeint ist.

Auffallend sind sodann die zahlreichen Abweichungen, die man bei Gedichtzitaten feststellt, wenn man den Wortlaut in der Biographie mit demjenigen in den 'Sämtlichen Werken' vergleicht. Nur selten stimmt ein über mehr als drei Zeilen gehendes Zitat mit dem entsprechenden andern von Nadler gegebenen Text überein. Mitunter geben diese Abweichungen einen durchaus verschiedenen Sinn (S. 87, 107, 119, 169, 177 in der Biographie gegen *S.W.* I, 374, 498, 548, 577, 556).

In Anbetracht dieser offenkundigen Mängel erhebt sich die Frage, ob nicht die Biographie in anderer Hinsicht so Wertvolles biete, daß man sich um die Einzelheiten nicht weiter kümmern solle. Ist vielleicht die Konzeption des Gesamtplanes so zwingend und großartig, daß man um ihretwillen allerlei Schwächen gerne in Kauf nimmt? Nach dem Inhaltsverzeichnis zu urteilen, ist die Anlage streng symmetrisch und klar. Die Biographie gliedert sich demnach in drei Bücher; Ottakring, Altplatz, Kirchstetten; das heißt, die Wohnorte des Dichters dienen als sinngebende Abschnitte. In drei Kapitel ist wiederum jedes Buch eingeteilt; das erste (etwa 60 Seiten lang) in »Mutter / Mensch / Lied«; das zweite (etwa 110 Seiten) »Frau / Fahrt / Werk«; das dritte (etwa 85 Seiten) »Haus / Deutschland / Hier ist das Wort«. Außerdem ist das Werk mit ungefähr 7 Seiten Anmerkungen, einer Zeittafel, 20 Illustrationen, einem Namenregister und einem

alphabetischen Verzeichnis der im Text erwähnten Werke Weinhebers versehen. Allerdings weisen die beiden Register gewisse Lücken auf und manchmal sind die Seitenangaben falsch oder unvollständig. Besonders willkommen ist die »Zeittafel« (mit ihren Verweisen auf bestimmte Seiten) angesichts der Konfusion, die im allgemeinen in der Lebensbeschreibung in bezug auf Daten obwaltet. Denn leider ist zu sagen, daß sie trotz der zunächst bestechend übersichtlichen Kapitelgliederung sich bei näherer Betrachtung als höchst unordentlich erweist. Sprunghaft geht es von einem Thema zum andern, und nicht selten wird eines an anderem Ort behandelt, als man es nach den Kapitelüberschriften vermuten sollte.

Wie man es von Nadler erwarten darf, geht er ausführlich auf die literarischen Lokaltraditionen ein, aus denen heraus Josef Weinheber sich entwickelte; und was er beispielsweise über Ferdinand Sauter im Eingangskapitel bietet, wird für viele Leser neu und aufschlußreich sein. Freilich, eine Erscheinung wie Weinheber läßt sich auf diese Weise nicht »erklären«, höchstens ein gewisser Teil seiner Herkunft ins Licht rücken. Etwas anderes hätte man billigerweise von dem belesenen Literarhistoriker Nadler hier auch erwarten dürfen, daß er nämlich Weinheber im Verhältnis zu seinen dichterischen Zeitgenossen zeige – welche Kräfte der Anziehung und Abstoßung bei ihm aufleuchten. Doch solche Erwartungen bleiben fast gänzlich unerfüllt. Weder nach der einen noch nach der andern Seite bemüht sich Nadler darum, Weinhebers Position zu bestimmen. Vor allem ist wohl zu beanstanden, daß die polemische Ader Weinhebers – man denke nur an die jetzt (*S.W.* IV) allgemein zugänglich gewordene Gedichtreihe 'Glossarium' – fast ganz unausgewertet bleibt.

Belesenheit wollten wir bei einem Manne wie Nadler gewiß unterstellen. Doch auch in dieser Beziehung ereignet sich Erstaunliches und eigentlich über den Einzelfall hinaus Peinliches. Zwar erkennt Nadler – allgemein gesprochen – die Bedeutung an, die der Wahl eines Titels für diese oder jene Gedichtsammlung zukommt (S. 423). Doch weder bei dem etwa 20 Seiten umfassenden Abschnitt, den er für *O Mensch, gib acht!* reserviert (S. 244 ff.; erwähnenswert ist, daß Nadler diese Gedichtsammlung eingehender bespricht als irgendeine andre) noch sonstwo in der Biographie ist auch nur eine Andeutung darauf zu finden, daß dieser Titel ein Schlüsselzitat aus Nietzsches *Also sprach Zarathustra* darstellt. Soll es Nadler zugute gehalten werden, daß auch anderwärts in der eigentlichen Weinheberliteratur noch niemand diese Bemerkung gemacht hat? Es mag immerhin als Symptom für den Bildungsgrad nicht weniger zeitgenössischer Kritiker gewertet werden. Von Nietzsche ist bei Nadler überhaupt nur im Vorübergehen und (laut Register, wo allerdings der verhältnismäßig wichtigste Hinweis auf S. 428 fehlt) nur fünfmal die Rede. Dies dürfte zusammenhängen mit Nadlers erklärter Abneigung gegen alle 'Weltanschauungsschmeckerei' (s. S. 262, auch 222).

Anderseits hat Nadler auch nur ein sehr geringes Interesse für die Formsprache des Künstlers Josef Weinheber. Was ergibt sich dann beispielsweise als Resultat der Betrachtung, so wird man sich fragen, wenn der Biograph es unternimmt, ohne Interesse für die verschiedenen Formen der Oden oder die in ihnen ausgedrückten Gedanken und Empfindungen von einem Werk wie *Zwischen Göttern und Dämonen* zu sprechen? Nichts anderes als dies: Weinhebers Verse werden recht und schlecht in Nadlers Prosa 'nacherzählt', und das sieht dann z. B. in bezug auf die zweite Ode so aus: ». . . vollstreckt sein Schicksal, indem er ihn in die Nacht stößt. Denn des Todes würdig ist nur der Held, der ihn in der Brust

wie ein heiliges Herz trägt. Dieses Todes zu sterben, ist das Größte, was er tun kann.« Soviel würde jeder durchschnittlich begabte Laie beim ersten Durchlesen des Gedichtes auch ohne Nadlers Hilfe erfaßt haben. Es ist nicht einmal der Versuch gemacht, den Lesern zu besserem und vertieftem Verständnis der Dichtung zu verhelfen. Alle Dunkelheiten des Textes übergeht Nadler einfach, ohne mit der Wimper zu zucken, und für irgendwelche Werte unter der Oberfläche scheint er keinerlei Organ zu besitzen.

Da ihm im Grunde auch der primitivste Wertmesser für ein Kunstwerk mangelt, äußert er Urteile nur ganz selten und nebenbei. An einer einzigen Stelle wohl erteilt er dem Dichter für seine Schöpfung ein hohes Lob (S. 250): »Das sind wundervolle und unerschöpfliche Verse.« Worauf beziehen sich diese Worte? Es wird gut sein, das betreffende Gedicht hier zur Gänze zu zitieren (und zwar in der Fassung der Biographie, S. 249 f.; der Text in *S.W.* IV, 688 f. weicht in der Interpunktion von dieser ab – dort ist übrigens der Fehler *starken* in der ersten Zeile, der sich in der von Nadler benutzten Quelle fand, ausgebessert, und es heißt *starkem,* allerdings ohne daß dies im Apparat vermerkt wäre):

O Löwenmensch | von starken Stamm |
dein ist das Gold | dein ist die Flamm.
Befiehl und führ | doch streb dich nicht |
den Adel zeig | den Not nicht bricht.
Rubin blutsprühig sei dein Stein |
jedoch darf nicht von Glase sein.

Behalt für den August im Sinn
den groß gelahrten Augustin.
Schrieb »Gottes Staat« und »Christlich Lehr« |
zäubrischem Brauch nicht gnädig sehr.
Bartholomäus nahebei
hats wieder mehr mit Hexerei.

Im Frauendreißigst sammle flink
Heilkräuter gut für Mensch und Ding:
Brunnkressen | Wermut | Nesselsam' |
Senf | Judenkirsch und Baldrian.
Entgegen sind gespießte Kröten
in Stall und Hütten kaum vonnöten.

Wirkliche Mühe hat Nadler auf die Analyse des Aufbaus von Weinhebers verschiedenen Gedichtsammlungen verwendet, und in dieser Beziehung hat er Bemerkenswertes zu sagen, selbst da, wo man seiner Ansicht nicht wird folgen können. Dies ist besonders wohl dort der Fall, wo Nadler meint, es besser zu verstehen als Weinheber selbst. Mancher Kenner von Weinhebers theoretischen Schriften findet wahrscheinlich auch, daß des Dichters eigene Strukturdeutung der *Heroischen Trilogie,* dargeboten in dem Vortrag *In eigener Sache,* klarer ist und tiefer dringt als Nadlers Nachzeichnung (S. 214 ff.). Zum Schluß sei noch eine andre und durchaus lobenswerte Seite von Nadlers Darstellung hervorgehoben: die von ihm aufgezeigten Wachstumslinien in Weinhebers Lyrik, wie sie sich hier und da von den ersten Anfängen bis zu den allerletzten Schöpfungen verfolgen lassen.

Die Biographie ist ein Weg, um die Persönlichkeit eines Künstlers zu erfassen; es gibt jedoch auch andere Wege, und diese sind im Hinblick auf Weinheber keineswegs unbegangen geblieben. Von verschiedenen Seiten her hat man versucht, durch mehr oder weniger genaues Studium seiner Werke das Wesen des Dichters zu bestimmen, es begreiflich zu machen und – nicht selten – eine

wertende Stellung dazu einzunehmen. Solche Versuche reichen von den unzähligen, meist journalistisch bedingten und offen für Weinheber werbenden 'Einführungen' (im allgemeinen bloße Skizzen mit starken Vergröberungen und Verkürzungen) bis zu höchst anspruchsvollen und zuweilen ebenso geistreichen wie eindringenden Abhandlungen. Es erübrigt sich, in dem vorliegenden Bericht auf den rein ephemeren Teil des Weinheber-Schrifttums näher einzugehen. Beachtung verdienen hingegen einige ausführliche Wesensbilder von dem Dichter, deren Verfasser sich ernsthaft um vertieftes Verständnis bemüht zeigen.

In der Hauptsache sind es drei Richtungen, in denen derartige Versuche sich Weinheber nähern wollen: von christlichen, von politischen und von geisteswissenschaftlichen Standpunkten her. Die christlichen sind hier nicht ohne Grund an erster Stelle erwähnt, weil die in dieser Gruppe zu besprechenden Verfasser die wenn nicht wahrsten, so doch wohl die bisher schärfsten Charakterisierungen von Weinheber entworfen haben. Den talentiertesten ist es gelungen, liebevolles Verständnis und abstandwahrende Urteilsfähigkeit miteinander zu verbinden. Diese Merkmale kennzeichnen bereits den zu einem verhältnismäßig frühen Zeitpunkt erschienenen, schön ausgewogenen Aufsatz von Paul Graf Thun-Hohenstein [18]), der mit den Worten schließt: »Lebte doch der 'tote Gott', den Weinheber in einem seiner schönsten Gedichte beschwört, lebte er ihm ein Leben, nah und warm! Und könnte der mit so hohen Gaben begnadete Dichter zu diesem seinem Gott 'Vater unser' sagen, mit derselben freudigen Hingabe und tiefen Inbrunst, mit der er das selige Wort 'Sprache unser' gerufen hat!«

Von ähnlichen Gesichtspunkten gehen die Betrachtungen Wilhelm Grenzmanns [19]), Erich Przywaras [20]) und Johanna Schomerus-Wagners [21]) aus, und es ergeben sich ähnliche Resultate – wenigstens insofern es sich um die literarische Beurteilung handelt. Bei der für die meisten Vertreter dieses Standpunktes grundsätzlich wichtigeren Frage, ob nämlich Weinheber in religiöser Hinsicht als einer der ihrigen gelten könne oder nicht, stehen die Meinungen scharf gegeneinander: den einen ist er ein leidiger Renegat, den andern ein zeitweilig vom rechten Glauben Abgefallener, der am Ende seines Lebens fast noch zurückfand in den Schoß der katholischen Kirche. Ausführlicher und mit noch lohnenderen Ergebnissen wird Weinheber von Alois Winklhofer in seiner Porträtgalerie 'Dichter der Zeit' [22]) behandelt. Zwar sind ihm gewisse Irrtümer in bezug auf biographische Einzelheiten unterlaufen; da jedoch die Aufmerksamkeit vor allem auf das dichterische Werk und dessen Entwicklung gerichtet bleibt, spielen sie keine ausschlaggebende Rolle.

---

[18]) 'Hochland' 35 (1938), S. 305–311.

[19]) Wilhelm Grenzmann 'Deutsche Dichtung der Gegenwart'. Frankfurt: Menck 1953, S. 326–335 u. passim.

[20]) Erich Przywara 'Humanitas. Der Mensch von gestern und morgen'. Nürnberg: Glock & Lutz 1952, S. 137–140, 624 ff. – Von Interesse ist hier besonders die geistesgeschichtliche Einordnung, die der Verfasser Weinheber zuteil werden läßt – einmal in dem Kapitel 'Kampf um Gott' zwischen Hans Schwarz und Georg Trakl, sodann in dem Kapitel 'Existentialismus zwischen Chaos und Kosmos' des Abschnittes 'Existenz und Ideal' hinter Hans Heyse und vor Theodor Haecker. Schon früher hatte sich Przywara in grundsätzlich gleicher Weise über Weinheber ausgesprochen: 'Stimmen der Zeit' 132 (Sept. 1937).

[21]) Johanna Schomerus-Wagner 'Deutsche katholische Dichter der Gegenwart'. Nürnberg: Glock & Lutz 1948, S. 170–173.

[22]) Alois Winklhofer 'Dichter der Zeit. Gesicht und Seele' (Görres-Bibliothek, 7), Bd 2. Nürnberg: Glock & Lutz 1948, S. 27–50.

Weniger Liebe für den Dichter, aber desto mehr Schärfe in der distanzierenden Beurteilung seines Schaffens und Denkens zeigt der Hauptvertreter dieser Gruppe, Ludger Stuhrmann[23]), dessen äußerlich unscheinbares Büchlein (herausgewachsen wohl aus seiner Bonner Dissertation, die mir nicht zugänglich war) recht inhalts- und aufschlußreich ist. Trotz mancherlei Einwendungen, die im einzelnen gegen Stuhrmanns Darlegungen zu erheben sind, meine ich doch, daß seine Analyse von Weinhebers Persönlichkeit zu dem Klarsten und am meisten Durchdachten gehört, was bisher darüber geschrieben worden ist. Nicht nur zeugt die Schrift von ernster Bemühung und von eindringlichem Studium der untersuchten Texte, Stuhrmann weiß auch im allgemeinen gut zu argumentieren und sich gewandt auszudrücken. Den größten Mangel erblickt der Referent darin, daß Stuhrmann die Entwicklung Weinhebers, besonders die in der Frühzeit, so gut wie ganz außer Betracht läßt; und zwar nicht allein die zur Zeit der Abfassung seiner Schrift noch großenteils unzugänglichen Gedichte aus den Jahren vor 1920, sondern sogar auch eigentlich alles, was vor *Adel und Untergang* gedruckt und in Buchform vorlag. Und nicht allein spricht Stuhrmann nicht über die frühen Gedichte: er hat sich sogar nicht darum gekümmert, sie kennenzulernen. Diese Vernachlässigung des Frühwerks geht beispielsweise so weit, daß er – irregeführt durch eine trübe Quelle – das Gedicht *Ergebnis* als das letzte Testament des Dichters ansieht, während es in Wirklichkeit zu den ersten überhaupt von ihm veröffentlichten gehört. Auf Grund seiner irrigen Annahme gelangt er dann wieder und wieder (S. 36, 120, 123, 126) zu unhaltbaren Folgerungen.

Diese so wenig zu der sonstigen Sorgfalt Stuhrmanns passende Achtlosigkeit hängt wohl damit zusammen, daß er übermäßig bestrebt gewesen ist, das bleibende Wesensgefüge von Weinhebers Persönlichkeit herauszuarbeiten – das, was oberhalb aller Entwicklung und Wandlung sein unveränderliches Menschenbild ausmacht. Stuhrmann muß jedoch schließlich selbst eingesehen haben, daß es unmöglich ist, dies Verfahren mit absoluter Konsequenz anzuwenden. Das erhellt besonders bei dem Kapitel 'Weib und Mann', wo auch Stuhrmann nicht vermeiden konnte, den Wandel in Weinhebers Verhalten zu beschreiben.

Obgleich Stuhrmann begreift, daß es keinen Sinn hat, bei einem Dichter wie Weinheber alle seine Äußerungen in ein einheitliches Weltanschauungssystem zu pressen (S. 100 f.), tut er schließlich doch nichts anderes als eben dies. Freilich, daß er den Inhalt von Weinhebers Vorstellungswelt sichtet und kritisch beleuchtet, gerade das gibt der Untersuchung ihren Wert. Das Schlußkapitel darin, betitelt 'Die Kunst', bringt allerdings keine kritische Auseinandersetzung mit dem dichterischen Werk Weinhebers – man könnte an Interpretationen einzelner Gedichte oder der verschiedenen Sammelbände denken –, sondern statt dessen mit Weinhebers theoretischen Ansichten über das Wesen der Dichtkunst. Welche Gedichte Stuhrmann wirklich schätzt und aus welchen Gründen, erfährt man überhaupt nicht. Zu hart negativer Beurteilung gewisser Werke ist er hingegen eher geneigt. Über *Zwischen Göttern und Dämonen,* von dem Dichter selbst als die Krönung seines gesamten Schaffens betrachtet, äußert sich Stuhrmann z. B. folgendermaßen (S. 98): »Es gibt in diesen 40 Oden kaum etwas, das Weinheber selbst an einer anderen Stelle nicht schon schöner ausgesprochen hätte und das nicht auf irgendeiner fremden Leier schon einmal erklungen wäre; zumal Hölderlinsches

[23]) Ludger Stuhrmann 'Josef Weinheber / Rausch und Maß' (Schriftenreihe 'Gestalt und Werk' 5). Warendorf: J. Schnell 1951. 128 S. – Bespr.: Erasmus 5 (1952), Sp. 511 bis 514 (E. Alker); DVjs. 26 (1952), S. 527 (F. Martini).

Gedankengut findet sich die Fülle hier wieder . . . Keine andere Dichtung ist so entsinnlicht und so entseelt wie diese. Ihr fehlt der bebende Herzschlag des Erlebens, das Nachklingen der Erschütterung, Gefühl und Bewegung sind in ihr erstorben.« Anderwärts (S. 41) heißt es ganz allgemein: »In der Hinwendung zu den Schattenseiten des Lebens liegt einer der Gründe, weshalb Weinhebers Dichtung so bedrückend wirkt, so unerlöst läßt«; oder (S. 85): »Goethe heilt, Schiller macht besser, Hölderlin frommer, Weinheber aber quält.«

Über Weinhebers Glauben heißt es zusammenfassend (S. 54); »Es handelt sich bei ihm wie bei der ganzen Zeit einfach um eine religiöse Bewußtseinsschrumpfung. – Darum trug auch sein Leben den Stempel der Vergeblichkeit. – Weinheber ist nicht in einem 'hoffnungslosen Kampfe' seiner Zeit 'weit voran' gefallen, sondern er ist mit seiner Zeit und an seiner Zeit zugrundegegangen. Er ist das Opfer manchen Idols und mancher weltanschaulichen Verwirrung seiner Zeit geworden, darin war sein Dasein ein stellvertretendes, anders als er es gemeint hat, aber ein vorbildliches und beispielgebendes war es nicht, eher wohl ein Mahnbild für uns und unsere Zukunft.«

Die geistige Position des Dichters sieht Stuhrmann in großer Nähe des Existentialismus, wenn er auch meint (S. 40), daß man sein Werk trotz den vielen Berührungspunkten damit »natürlich nicht rein existentialistisch interpretieren« könne. Anscheinend jedoch kennt Stuhrmann vom Existentialismus nur dessen atheistische Spielart, wie auch sonst seine Vertrautheit mit moderner Philosophie zu wünschen übrig läßt. Außerdem muß man es als bedauerlichen Mangel empfinden, daß Stuhrmann nicht den Versuch gemacht hat, Weinheber im Zusammenhang mit andern Dichtern seiner Generation zu sehen, insbesondere mit den österreichischen. Noch bedenklicher ist freilich, daß Stuhrmann den oft wiederholten Hinweis Weinhebers auf die ihm durch Michelangelo zuteil gewordene Inspiration gänzlich unbeachtet gelassen hat. So fehlt in diesem Wesensbild Weinhebers einer der hervorstechendsten Züge. Doch auch wo man Stuhrmann nicht folgen kann, lohnt die Beschäftigung mit seiner Schrift.

Bei den Autoren, die ihr Gesamtbild des Dichters Weinheber in erster Linie vom Politischen her bestimmt sein lassen, empfiehlt es sich, zu unterscheiden, von welchem politischen Standpunkt sie ausgehen. Diejenigen, für welche dies offen zugegeben der Nationalsozialismus ist, gehören heute durchaus einer überwundenen Vergangenheit an, und im allgemeinen können ihre Beiträge zum Weinheber-Schrifttum getrost übergangen werden. Es hängt hauptsächlich wohl mit der Konstellation zur Stunde von Weinhebers Durchbruch und der damaligen Gesamtlage in Deutschland und Österreich zusammen, daß die von diesem Standpunkt aus entwickelten Persönlichkeitsbilder meist sehr elementare 'erste Einführungen' sind – gering an Umfang und geringer noch an Gewicht.

Stellvertretend für diese ganze Gruppe sei hier das 1942 erschienene Büchlein von Franz Koch[24]), erwähnt, das nicht nur ausführlicher ist als alle sonstigen in dieser Rubrik, sondern auch ein verhältnismäßig höheres Niveau darstellt. Koch war schon vorher, und zwar als einer der ersten, mit werbenden Einführungsartikeln über Weinheber hervorgetreten[25]), und auf diesen Ton hatte er sich anscheinend für den Dichter festgelegt, so daß er ihn nun noch – sieben bis acht Jahre später – und in dem bedeutend weiteren Rahmen der selbständigen

[24]) Franz Koch 'Josef Weinheber'. München: Langen-Müller 1942. 78 S.

[25]) 'Lebendige Dichtung' 1 (1934), S. 52–56. – Zs. f. Deutschkunde 49 (1935). S. 465 bis 469. – Kaum anders schreibt Koch übrigens noch 1952 über Weinheber: 'Universitas' 7 (1952), S. 255–264.

Studie beibehielt. Es ist der panegyrische Ton fast ganz kritikloser Bewunderung, der übrigens von Weinheber selbst, wie aus seinem Brief an Martin Sturm vom 9. Oktober 1943 hervorgeht[10]), durchaus abgelehnt wurde. Er verwahrte sich gegen »solche Verhimmelichung, die eine Beleidigung darstellt« (S. 28) und er sagt dort: »Die Schrift Kochs ist wertlos, schlampig und dünkelhaft.«

Was anderseits von den Vertretern des entgegengesetzten politischen Standpunkts an Weinheberporträts geboten worden ist, wirkt im Grunde ebensowenig überzeugend. Von den kritischen Äußerungen, die von ehemaligen persönlichen Freunden Weinhebers, z. B. Otto Basil und Ernst Waldinger stammen und deren Zeugniswert unbestritten bleibt, sei in diesem Zusammenhang abgesehen. Sie erfolgten meist aus tagesbedingten Anlässen und im Eifer des Gefechts[26]). Ernst Waldinger, dessen Stimme hierbei zweifellos die gewichtigste und die am häufigsten vernommene war, hat übrigens letzthin von einigen früheren und über das Ziel hinausschießenden Formulierungen Abstand genommen und sich versöhnlicher gezeigt[27]).

Aus dem Lager der eigentlichen marxistischen Literaturbetrachtung liegt merkwürdigerweise gar keine erwähnenswerte Untersuchung auf diesem Gebiet vor. Denn die spärlichen Ausführungen von Paul E. Lüth in seiner 'Literatur als Geschichte'[28]) sind als Kritik ohne Belang und verdienen keine Beachtung.

Hingegen ist der politische Standpunkt, diesmal der von der allein seligmachenden Kraft der westlichen Demokratie, als Ausgang gewählt bei der bisher längsten Untersuchung, die Weinheber im englischen Sprachbereich gewidmet worden ist. Es ist dies ein Kapitel (die beiden andern beschäftigen sich mit Hans Carossa und Albert Steffen) in dem Buch 'Three Poets and Reality' von Ruth J. Hofrichter[29]), wo es (S. 105) heißt: »Weinheber, absorbed in his art and not prepared by his education to take part in the life of a group, does not feel the social responsibility that would be natural to a citizen of a democratic country . . . The stimulus this poet receives from his surroundings is an intense feeling for the ultimate destruction of everything–a destruction that something in his nature welcomes.« Doch der Verfasserin, die eine angesichts der frühen Abfassungszeit erstaunliche Vertrautheit mit Weinhebers Schaffen verrät, wird ihr Porträt unversehens zum Zerrbild. Sie bemerkt die Unzulänglichkeit ihrer Anschauungsweise schließlich selbst und gesteht z. B. am Ende ihrer Erörterung von *Zwischen Göttern und Dämonen* (S. 57): »The total effect is one of bewilderment.«

Den Eindruck, daß sie im wesentlichen aus Quellen politischen Ressentiments rühren, hat man auch bei zwei scharf kritischen Urteilen schweizer Ursprungs – denen von Konrad Bänninger[30]) und Walter Muschg[31]).

Zu demselben Zeitpunkt wie Kochs früher besprochene Schrift und aus demselben Anlaß – nämlich dem 50. Geburtstag des Dichters – erschien Fritz Mar-

---

[26]) Was der Pressestreit um Weinheber an neuen Informationen und Einsichten ans Licht gefördert hatte, versuchte eine kleinere Arbeit des Referenten zu bestimmen: Harry Bergholz 'The Weinheber Controversy', 'German Life & Letters' n. s. 3 (1949), S. 51–59.

[27]) 'A Propos Weinheber' in: 'Books Abroad' 26 (1952), S. 248 ff.

[28]) Wiesbaden: Limes 1947. Bd 2, S. 515 f., 543.

[29]) New Haven: Yale Univ. Press 1942, S. 45–69 u. passim.

[30]) 'Über Josef Weinheber' in: NZZ (Fernausgabe) 1. 10. 1955, Nr 269, Bl. 4 und 4. 10. 1955, Nr 303, Bl. 3.

[31]) Walter Muschg 'Die Zerstörung der deutschen Literatur'. Bern: Francke 1956, S. 71–92. – Noch kategorischer in der Ablehnung von Weinhebers Dichtung war Muschg übrigens früher gewesen, als er ihn mit wenigen Worten in seiner 'tragischen Literaturgeschichte' abtun wollte: 'Tragische Literaturgeschichte'. Bern: Francke 1953², S. 260 f.

tinis lange Abhandlung 'Menschlichkeit'[32]); und damit sei in diesem Bericht die Reihe der geisteswissenschaftlichen Deutungen eröffnet. Martinis Aufsatz ist kaum weniger umfangreich als das Büchlein von Koch. An geistigem Format ist er jenem weit überlegen. Aber es ist nicht der ganze Weinheber, der ins Blickfeld genommen wird; nur der 'hohe', nicht der 'niedere' Weinheber erscheint. Auch vermißt man – besonders in Anbetracht des existentialistischen Ausgangspunktes – daß Martini es unterlassen hat, Weinhebers denkerische Position zu präzisieren, bezogen auf die führenden Philosophen der Gegenwart. Weder Heidegger noch Jaspers, weder Husserl noch Kierkegaard, weder Cassirer noch Scheler tauchen bei dieser Betrachtung auf, und Weinheber hängt gewissermaßen isoliert im luftleeren Raum des Geistes.

Keinerlei derartige Vorbehalte gelten für Otto Friedrich Bollnow[33]), von dem man selbstverständlich in dieser Hinsicht aufschlußreiche Belehrung erwarten darf, genießt er doch einen wohlverdienten Ruf als Fachphilosoph und Pädagoge, als Diltheyspezialist sowie als einer der besten Kenner und Darsteller der verschiedenen Denksysteme der Neuzeit. Aber sehr viel mehr noch, als man erwartet, gibt es an Erfüllung in dem Weinheber gewidmeten Abschnitt seines Buches 'Unruhe und Geborgenheit', den er bescheiden als Skizze bezeichnet. Mit überlegener Kenntnis der Weinheberschen Dichtung wie der philosophischen Umwelt entwickelt Bollnow in wenigen klaren Linien ein organisch gefügtes Denkbild des Schöpfers der von *Der einsame Mensch* bis *Zwischen Göttern und Dämonen* reichenden Werkreihe. Er sieht in ihm zuvörderst den »Dichter der Ungeborgenheit des menschlichen Daseins« und führt im Anschluß daran (S. 72) aus: »Weinheber gehört in anderer Weise zur Existenzphilosophie als beispielsweise Rilke. ... Während nämlich dieser in unmittelbarer Nähe zu den Ursprüngen der Existenzphilosophie steht, wie sie in Heideggers 'Sein und Zeit' (1927) und Jaspers' 'Philosophie' (1932) verkörpert sind, und in seiner Weise dichterisch 'dieselben' Grunderfahrungen ausspricht, ... zeichnet sich bei Weinheber zugleich schon eine gewisse vorwärtsführende Antwort auf diese Schwierigkeiten und, wenn man überspitzend so sagen will, schon ein gewisser erster Ansatz zur Überwindung der Existenzphilosophie ab.«

Bollnow deckt auf, daß eine ähnliche Grundhaltung bei Ernst Jünger sowie bei dem Philosophen Hans Lipps erkennbar ist. Wie Weinheber über diese hinausweise, ist gleichfalls angedeutet (S. 99): »Da, wo dieses tiefere Leben selber, das in den existentiellen Erfahrungen zum Durchbruch gekommen ist, aus seiner eigenen Mitte heraus über die Gefahren einer einseitig existentiellen Haltung hinauszukommen versucht.« Die auf knappen Raum zusammengedrängte Leistung Bollnows erscheint um so bewundernswerter, wenn man erfährt, daß es sich hier um eine Niederschrift aus dem Jahre 1945 handelt, der schlimmsten Notzeit also, in der selbst die elementarsten bibliothekarischen Hilfsmittel fehlten. Schon in der jetzigen skizzenhaften Fassung gehören Bollnows Ausführungen zu dem Besten, was es im Weinheber-Schrifttum gibt; auch bieten sie sogar in dieser Form mehr als etwa nur die denkerischen Konturen von Weinhebers Erscheinung – z. B. findet sich hier eine wertvolle Interpretation der Elegie *Auf das Vergängliche*. Es wäre nun jedoch sehr zu wünschen, daß Bollnow seine 'Skizze' zum Vollbild erweitere.

---

[32]) 'Dichtung und Volkstum' 43 (1943), S. 69–106.

[33]) Otto Friedrich Bollnow 'Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter'. Stuttgart: Kohlhammer 1953, S. 70–107, 152 ff.

Ähnlich anregend und vielleicht kaum weniger wertvoll wie Bollnows Darlegungen, obwohl eine gänzlich andere geisteswissenschaftliche Ausrichtung und Zielsetzung verratend, ist ein längerer Aufsatz von Friedrich Heer[34]), eigentlich unternommen als Besprechung von Nadlers Biographie des Dichters, doch sehr bald weit über diesen Anlaß hinauswachsend. Weinhebers gesamtes Lebenswerk gilt ihm als Ausdruck und Ergebnis der historisch bedingten Wiener Situation – dessen was er als das Wiener Experiment bezeichnet; und wie er es in die Parallele zu Hitler einerseits und Freud anderseits setzt, verblüfft nicht nur, sondern er weiß auch höchst gewichtige Gründe für seine Thesen vorzubringen. Von seinem Blickwinkel aus versteht Heer sehr gut die Rauschsucht in Weinhebers Wesen und Werken: »Was sich hier begibt: ein Atomzerfall, die Zerstörung eines Atom-Kernes; die Dichtung von 1934 bis 1944 spiegelt reflektierend diese Zertrümmerung. ... Als aber Weinheber an Selbstvergiftung stirbt (nicht durch Schlafmittel, sondern durch seine Werke), hat er ein Werk hinterlassen, das eine europäische Aufmerksamkeit verdient«, und zwar wegen der von ihm versuchten Lösung des Wiener Experiments, die sich dadurch auszeichnet, daß er gleichzeitig die Sprache der 'Oberen' und die der 'Unteren' spricht. Daher auch die barocken Züge in seinem Schaffen. »Er bleibt dabei ein manichäisch durchsetzter, jansenistisch geprägter Katholik, der sich mit aller Macht zum Protestanten machen will. ... Besser als alle andern weiß er, daß er mit seinem Priestertum gescheitert ist ... Weinheber war nicht imstande, das Untere und Obere, das 'Volk' und die Hochkulturform, zusammenzusingen ... Er muß es gewußt haben, sonst hätte er nicht so klar sehen können, daß er sein Priestertum verfehlt hatte. Mit dieser seiner Erkenntnis hebt sich dieser Mann aus dem Niedervolk empor über die Rilke, Jünger und ihre Gesponsen, die an die Gültigkeit ihrer Drogen, ihrer Sprachmagie glauben oder zu glauben vorgeben ... Mitten in dem großen Experiment, das heute begonnen hat, steht, ein Zeuge seiner Zeit, der Experimentator aus Wien, Josef Weinheber.«

Zumindest in die Nähe der geisteswissenschaftlichen Richtungen gehören verschiedene italienische Äußerungen über Weinheber. Soweit sie sich nicht wie Rodolfo Bottacchiari[35]) in der Hauptsache mit überschwenglich lobender Schönrederei begnügen, lassen sie in jedem Fall erkennen, daß sie irgendwie vom Geiste Benedetto Croces berührt sind, sogar wo es sich nur um verhältnismäßig kurze 'Einführungen' handelt, z. B. Bonaventura Tecchis 'Primi approci alla poesia di Weinheber' in seinem Sammelband 'Scrittori tedeschi del novecento'[36]). Tecchi hatte sich zu seinen Darlegungen anscheinend durch das umfangreiche Gesamtbild anregen lassen, das der ihm nahestehende Giuseppe Gabetti[37]) kurz zuvor von Weinheber mit viel Liebe und Verständnis entworfen hatte. Auch bei Gabetti war der Hauptzweck, für das italienische Publikum eine Einführung in Weinhebers Werk zu bieten und dafür zu werben. Aber so weit holte der Verfasser dabei aus und verfügt über so solide und umfassende Kenntnisse, daß er in Wirklichkeit erheblich mehr gibt, nämlich eine wohlausgewogene Wesensanalyse. Für den deutschen Interessenten bietet sie freilich kaum mehr etwas, das inzwischen nicht auch im deutschsprachigen Schrifttum zur Sprache gekommen

---

[34]) Friedrich Heer 'Josef Weinheber aus Wien' in: 'Frankfurter Hefte' 8 (1953), S. 590 bis 602.

[35]) Rodolfo Bottachiari 'Poesia e poeti della Germania d'oggi'. Rom: Perrella 1941, S. 171–180.

[36]) Florenz: Parenti 1941, S. 291–295.

[37]) 'Studi Germanici' 3 (1938–39), S. 29–37, 163–184.

ist, es sei denn solche Bemerkung wie die folgende (S. 170): »Taluni ammiratori di Weinheber hanno parlato dello spirito eroico che anima molta parte della sua poesia: forse sarebbe più esatto e adeguato parlare di uno spirito prometeico.« Aber Gabetti präzisiert: er meint den noch nicht befreiten Prometheus, der »scuoto contro la rupe le sue catene, per conquistare sempre di nuovo, ogni volta, nella poesia la sua libertà.«

Noch intensiver als Gabetti hat sich in Italien mit Weinheber Francesco Politi auseinandergesetzt, dessen Studie [2]) (wenigstens was ihren bibliographischen Teil angeht) bereits zu Beginn des vorliegenden Berichts erwähnt worden ist. Der Titel 'Josef Weinheber' ist in gewisser Weise irreführend, wenn man nicht auf den in Klammern beigefügten Untertitel achtet: 'Capitoli per un saggio'. Die mitgeteilten Kapitel beziehen sich allein auf Weinhebe's Anfänge, d. h. die bis 1926 erschienenen Werke. Eine Reihe von weiteren Kapiteln ist im Vorwort fortsetzungsweise in Aussicht gestellt. Anderseits ist der Titel für die jetzt vorliegende Schrift gar nicht so unberechtigt, weil aus dem genauen Studium des Frühwerks (allerdings noch ohne Berücksichtigung dessen, was erstmalig in den 'Sämtlichen Werken' ans Licht gekommen ist) die wesentlichen Züge in Weinhebers dichterischer Persönlichkeit deutlich herausgearbeitet sind. Man sollte sich also von der Lektüre dieses zunächst wie ein seltsames mixtum compositum wirkenden Buches nicht abschrecken lassen – seltsam, wenn man nach deutschen Gepflogenheiten urteilt, weil hier etwa 60–80 Seiten wissenschaftliche Abhandlung zusammengekoppelt sind mit Übersetzungen von 18 Gedichten (hauptsächlich aus Weinhebers späterer Zeit) und 30 Seiten Anmerkungen.

Wie bei Politis bibliographischen Angaben allzu viele Ungenauigkeiten störten, so mögen sich viele Leser hier durch ähnliche Nachlässigkeiten vor den Kopf gestoßen fühlen; besonders bei den Zitaten wimmelt es von – mehrmals sinnentstellenden – Druckfehlern. Trotzdem verdient diese Studie von allen beachtet zu werden, die tiefer in Weinhebers Dichtung eindringen wollen. Gerade in Deutschland und Österreich sollten Politis von anderm Blickpunkt her gewonnene und nicht selten provozierende Ansichten anregend und befruchtend wirken können. Es hängt dies damit zusammen, daß Politi im Grunde auf beträchtlich Größeres aus ist, als 'nur' ein neues Weinheberbild. Ihm geht es, wie er im Vorwort gesteht, mehr noch um die Gewinnung neuer literarhistorischer und kritischer Prinzipien. An einer Stelle (S. 140) hat er deren Natur in formelhafter Kürze ausgesprochen; »il criterio che noi riteniamo l'unico valido, ossia di una discriminazione tra poesia e non poesia, di una definizione del tono genuino, della più naturale ispirazione weinheberiana, quella che noi chiameremmo vocazione, in contrasto con l'ambizione da cui laboriosamente stillano tante 'sudate carte' del Weinheber.« Politi beruft sich, was seine Grundsätze betrifft, ausdrücklich auf Croce, wenn er auch des Meisters Lehren unorthodox und nach freiem Belieben abzuwandeln sich vorbehält. Das Wertvollste bietet Politi wohl dort, wo er Weinhebers Formensprache (S. 55 f., 135 f.) oder Problemkreise wie des Dichters Verhalten zur Zeit und Umwelt charakterisiert. Recht schwach ist dagegen das Kapitel 'Influssi e consonanze' ausgefallen, wo allein die Beziehungen zu Karl Kraus, George sowie Rilke unter die Lupe genommen werden, und diese allzu flüchtig.

Nach den Biographien und den Wesensbildern bleibt ein weiterer Weg zu beschreiben, auf dem man versucht hat, sich Weinheber zu nähern: es ist der, welcher vorläufig anscheinend am sichersten und ehesten zum Ziele führt, nämlich der Weg sorgfältiger Einzelinterpretation und -studien. Diejenigen, die hier

zu nennen sind, ziehen es offenbar vor, den festen Boden der greifbaren Tatsachen nicht unter den Füßen zu verlieren, und sie begnügen sich lieber mit wirklicher Erfassung eines kleinen Werkausschnittes, als daß sie die Gefahr vager Verallgemeinerungen und nebelhafter Spekulationen laufen. Obenan möchte der Referent in dieser Gruppe Heinz Otto Burgers Auslegung des Gedichtes *Kammermusik* [38]) stellen, weil sie ihm lohnender und ergiebiger scheint als andere hier und weil sie wohl als nachahmenswertes Muster gelten darf. Er verläßt sich bei solcher bewußt subjektiven Wertung in erster Linie auf den Gesamteindruck, der bleibt, nachdem er sich mit allen sonstigen Weinheber-Deutungen vertraut gemacht hat und das Feld seiner Gesamtheit überblicken kann.

Seine persönliche Meinung ist außerdem, daß es nicht viel Sinn hat, an dieser Stelle über Burgers sowie über die andern Interpretationen mit größerer Ausführlichkeit zu berichten oder etwa versuchen zu wollen, ihren 'Inhalt' zusammenzufassen. Denn es würde der Absicht der 'Auslegung' durchaus zuwiderlaufen, wollte man sie sozusagen auf ihr Skelett reduzieren. Die Interpretation hat ja mit dem Kunstwerk gemein, daß ihr nur im vollziehenden Erleben Genüge getan wird; und dafür gibt es kein Surrogat. Das Hauptergebnis von Burgers Betrachtungen ist die Herausarbeitung des 'Umschlagens' im geistigen wie klanglichen Rhythmus von Weinhebers Kunst.

Andere, jedoch weniger ergiebige Interpretationen einzelner Werke haben Heinrich Lützeler [39]) (über den *Hymnus auf die deutsche Sprache*), Wilhelm Schneider [40]) *(An den antiken Vers)*, John Fitzell [41]) *(Kammermusik)*, Friedrich Stählin [42]) (Weinhebers *Das Haus* verglichen mit Lissauers *Balkons*), Johannes Klein [43]) und Johannes Pfeiffer [44]) gegeben. Der Essay Pfeiffers erreicht nicht ganz die Höhe der besten Leistungen dieses Meisterinterpreten – vielleicht deshalb, weil er bei der Abfassung neben dem Deuten wohl noch ein anderes Anliegen verfolgte: nämlich den damals ja noch unter den Lebenden weilenden Dichter von seinem in die falsche Richtung führenden Entwicklungsgang zurückzulocken [45]).

Ein Kapitel für sich bilden die Versuche einer Auseinandersetzung mit dem Werke Weinhebers, das unbestritten sein am meisten hermetisches und der Deu-

[38]) In dem von Burger selbst herausgegebenen Sammelband 'Gedicht und Gedanke'. Halle: Niemeyer 1942, S. 346–362.

[39]) Heinrich Lützeler 'Josef Weinhebers *Hymnus auf die deutsche Sprache*' in: 'Dichtung und Volkstum' 37 (1936), S. 418–430.

[40]) Wilhelm Schneider 'Liebe zum deutschen Gedicht'. Freiburg: Herder 1952, S. 69 bis 77.

[41]) In: 'Die deutsche Lyrik: Form und Geschichte' ed. Benno von Wiese. Düsseldorf: Bagel 1956. Bd 2, S. 462–470.

[42]) Friedrich Stählin 'Zwei Vorstadtbilder / Ein Gedichtvergleich' in: 'Denkendes Volk' 2 (1948), S. 78 ff.

[43]) Johannes Klein: 'Josef Weinheber / Eine Einführung und Deutung' (Dt. Hefte, ed. R. H. Carsten, Reihe A: Dichtg. u. Dichter d. Gegenwart, 5). Stockholm: Europa Edition 1945. 24 S. – Eine recht ausführliche Würdigung hat Klein auch Weinheber in seiner 'Geschichte der deutschen Lyrik' (Wiesbaden: Steiner 1957, S. 835–845) gewidmet.

[44]) Johannes Pfeiffer 'Zwischen Dichtung und Philosophie'. Bremen: Storm 1942, S. 134–143. – Vorher bereits in leicht abweichender Form veröffentlicht: 'Eckart' 15 (1939), S. 159–167.

[45]) Obwohl es sich bei dem vorliegenden Forschungsbericht nicht darum handeln kann, das Weinheber-Schrifttum erschöpfend zu beschreiben, soll doch erwähnt sein, daß es dem Referenten nicht möglich war, zwei wahrscheinlich in diesen Zusammenhang gehörige Aufsätze kennenzulernen: Walter Franke, 'Zum Thema Der Mensch', in: 'Der Deutschunterricht', 1950, H. 3, S. 88–100. – Josef Böhnke 'Wie erschließe ich die Dichtung Josef Weinhebers für die Schule?' in: 'Päd. Wegweiser' 7 (1954), H. 10, S. 6 f. u. H. 11, S. 7 ff.

tung bedürftigstes ist: *Zwischen Göttern und Dämonen*. Der Dichter selbst hat ja – nach dem Zeugnis Eduard Kranners[46]) – über diese Oden gesagt: *I hab mi plagt, wie i sie g'macht hab; soll'n sich die auch plagen beim Lesen!* Anderseits hatte er aber offenbar nichts dagegen, daß den Lesern einige Anleitung zum Verständnis dieser auf Rilkes *Duineser Elegien* antwortenden und damit wetteifernden Dichtung dargereicht werde. So brachte zunächst die Hauszeitschrift von Weinhebers Münchener Verlag Langen-Müller 'Das innere Reich' einen ausführlichen, jedoch wenig förderlichen Artikel aus der Feder des mit Georgeschen Begriffen vergeblich sich abmühenden Erwin Laaths[47]). Weinheber war von diesem Elaborat anscheinend ebensowenig befriedigt wie von dem einige Monate später folgenden, viel höher zu wertenden Aufsatz von Hermann Pongs[48]). In dem gleichen Heft von 'Dichtung und Volkstum' fand sich übrigens Weinhebers eigener, überaus aufschlußreicher Beitrag *Über mein Verhältnis zu Rilke* (eigentlich briefliche Äußerungen des Dichters[49]), die von Pongs in druckreife Form gebracht waren). Nicht zufrieden mit alledem, sorgte Weinheber dafür, daß ein weiterer Artikel, der den Zugang zu dem Odenzyklus erschließen sollte, in der Presse erschien, nachdem er selbst die Herausgeberschaft der Wiener Zeitschrift 'Der Augarten' übernommen hatte. Die darin gedruckte Einleitung Kurt Eigls[50]) könnte vielleicht am ehesten als vom Dichter inspiriert oder zumindest sanktioniert gelten, gäbe es nicht die kühle Empfangsbestätigung (*S. W.* V, 566), womit Weinheber den Eingang quittierte. In allen den hier erwähnten Artikeln sowie bei den diesem Odenzyklus gewidmeten Abschnitten in Sachers[51]), Finkes und Nadlers Weinheberbüchern findet der Leser nur sehr wenig Aufklärung über die Fragen, die ihm bei vielen dunkeln Stellen in *Zwischen Göttern und Dämonen* kommen müssen. Außerdem will es dem Referenten scheinen, daß die bisher vorliegenden Versuche, diesem Werk gerecht zu werden, allesamt unzulänglich sind, weil sie sich zu sehr mit der Aufgabe erster Hinleitung und Einführung begnügen, dagegen dem eigentlichen Sinn und Kern dieser großen Dichtung fernbleiben.

Ansätze zu exakter Erforschung einzelner Aspekte des Werkes sowie der geistigen Erscheinung Josef Weinhebers finden sich nicht gerade zahlreich und sie haben sich bisher auf wenige, recht eng umgrenzte Themenkreise beschränkt. Verhältnismäßig am häufigsten – und wer wäre darüber wohl erstaunt? – ist sein Verhältnis zu Hölderlin behandelt worden. Abgesehen davon, daß in eigentlich allen Gesamtdarstellungen – beginnend mit Friedrich Sachers Werbeschrift[51]) – derartige Vergleiche angestellt sind, war Friedrich Beißner[52]) der erste, der mit wirklicher Sachkenntnis und überlegenem Urteil Wesentliches zu diesem Thema zu sagen wußte; und bis heute gibt es nichts Besseres darüber zu lesen. Beißner meint, Hölderlin sei für Weinheber nur wichtig geworden »als der Erbe und Vermittler griechischer Form – Inhalt und Geist seiner Dichtung werden nicht wesentlich für Weinheber«. Die entgegengesetzte Ansicht hat Hermann Pongs[53]) in einer Studie vertreten, worin vor allem die ganz andere Wirkung aufgezeigt

[46]) 'Bekenntnis' (vgl. Anm. 6), S. 192.
[47]) 'Das innere Reich' 5 (1939), S. 1221–1227.
[48]) 'Dichtung und Volkstum' 40 (1939), S. 77–84.
[49]) *S. W.* V, 423–429.
[50]) Kurt Eigl 'Wille zur Macht der Götter' in: 'Der Augarten' 7 (1942), S. 497–504.
[51]) 'Der Lyriker Josef Weinheber. Ein Bekenntnis' (Österreichische Heimat, 10). Wien: Hollinek 1949. 80 S.
[52]) 'Geistige Arbeit' 4 (1937), H. 23, S. 7–10.
[53]) S. 153–159 in: 'Iduna / Jahrbuch der Hölderlin-Gesellschaft' 1 (1944).

werden sollte, die Hölderlin auf Weinheber im Vergleich zu Emil Strauß, George und Rilke hatte. Weniger beachtenswert sind die Arbeiten von Helmut Wocke [54]) und von Adolf Beck [55]), die sich ebenfalls mit diesem Thema beschäftigen. In hymnisch gehobener, stark rhetorisch gefärbter Prosa ergeht sich der Essay Friedrich Ernst Peters' 'Die Wiederkehr des Empedokles. Friedrich Hölderlin und Josef Weinheber' [56]), wofür der Verfasser gewiß nicht den Anspruch wissenschaftlicher Zuverlässigkeit erheben dürfte. Weinheber selbst hingegen war von diesen Ausführungen stark beeindruckt; denn er hat ganze Abschnitte daraus, zum Teil wörtlich, in seinen *Einleitenden Vortrag zu einer Hölderlin-Feier* [57]) übernommen, welchen Nachweis vor kurzem eine Untersuchung von Helmut Henning erbracht hat [12]).

Themenkreise wie 'Weinheber und Klopstock' [58]) oder 'Weinheber und Rilke' [59]) sind gerade erst angeschnitten und verlangen noch erheblich gründlichere Behandlung. Ein anderer Fragenkomplex, dem verschiedentlich Aufmerksamkeit geschenkt worden ist, läßt sich bezeichnen durch die Überschrift 'Weinheber und die Sprache'. Viel findet sich hierüber in Nadlers Biographie und anderen Gesamtdarstellungen. Im übrigen sei hier auf die knappen, aber bemerkenswerten Abschnitte hingewiesen, die Friedrich Kainz in seinem Artikel 'Zur Sprache der ostmärkischen Dichtung' [60]) Josef Weinheber gewidmet hat. Titel und Erscheinungsort eines Aufsatzes von Otto Gärtner [61]) könnten zu der Annahme verleiten, daß es sich um eine Untersuchung von Weinhebers dichterischer Sprache handle. Doch so ist der Titel nicht gemeint; weniger mißverständlich sollte er lauten: Die Begriffe Sprache und Form bei Weinheber. Was er darüber zu sagen weiß, ist knapp und gut formuliert. Allerdings muß seine Arbeit als großenteils überholt gelten durch eine andere, die wesentlich weiter dringt, nämlich den sehr sorgfältig gearbeiteten Beitrag Karl Tobers 'Das Formgesetz in der Dichtung Josef Weinhebers' zu der 'Ammann-Festgabe' [62]). Hier wird der gesamte Umkreis des Weinheberschen Denkens über das für diesen Dichter zentrale Problem in organischer Zusammenschau aufgezeigt, und zwar in einer Weise, daß die erzielten Ergebnisse sehr gut zu Bollnows [33]) und ähnlichen geisteswissenschaftlich bestimmten Gesamtbildern passen, obwohl Tober weder Bollnows Essay noch andere verwandte Darstellungen gekannt zu haben scheint. Aber Weinhebers Lyrik und seine theoretischen Schriften kennt er ausgezeichnet, und da er nichts

---

[54]) 'Hölderlin im Spiegel deutscher Dichtung' in: 'Zs. f. Ästhetik' 35 (1941), S. 242 bis 266.

[55]) 'De Weegschaal' 6 (1939), S. 1–6, 17–23, 65–68.

[56]) Wolfshagen-Scharbeutz: Westphal 1940. 46 S. – Vorher veröffentlicht in: 'Das Wort in der Zeit' 5 (1937–38), S. 536–549, 576–589.

[57]) Erstdruck in *S.W.* IV, 38–56.

[58]) Heinz Kindermann 'Klopstock und Weinheber' in seinem: 'Kampf um die deutsche Lebensform'. Wien: Wiener Verlagsges. 1941, S. 220–247.

[59]) Helmut Wocke 'Josef Weinheber' in GRM 28 (1940), S. 211–219. – Harry Bergholz 'The Hero in Josef Weinheber's Poetry' in: 'Monatshefte' 44 (1952), S. 145–151.

[60]) 'Dichtung und Volkstum' 40 (1939), S. 59 ff.

[61]) 'Josef Weinheber und die Sprache' in: 'Muttersprache' (1951), S. 79–85.

[62]) ed. Johann Knobloch 'Ammann-Festgabe /I. Teil' (Innsbrucker Beitr. z. Kulturw., 1). Innsbruck: Sprachw. Sem. d. Univ. 1953. S. 108–114. – Der Aufsatz 'Weinheber e l'ideale della forma' von Francesco Politi in 'La Fiera Letteraria', 4. 3. 1950, S. 5, erweckt durch den Titel den Anschein, daß er in diesem Zusammenhang Erwähnung verdiene; doch enthält er nur eine Besprechung der damals neu erschienenen Schriften von Sacher (vgl. Anm. 51) und des Sammelbandes 'Bekenntnis' (vgl. Anm. 6) samt einer ganz allgemein gehaltenen Einführung in Weinhebers Schaffen.

behauptet, ohne ausreichende Belege dafür vorzubringen, so wird der Leser ihm folgen und seine Resultate akzeptieren müssen – selbst ein Leser, der ursprünglich anderer Ansicht war: »Die Form ist für ihn kein bloß künstlerisches Anliegen, sie ist nicht nur ein Erkenntnisproblem. In ihr bewältigt und gestaltet der geistige Mensch das Dasein. In diesem größeren Sinn ist Kunst erst aus dem Erlebnis der Form denkbar ... Niemals hat Weinheber die Form um der Form willen gepflegt, das Können blieb ihm stets nur ein Mittel, freilich ein Mittel, das nicht entbehrt werden kann ... In keinem Sinn hat Weinheber die Form jemals gegen den Stoff ausgespielt ... In jedem seiner großen Gedichte bedeuten Form und Gehalt nicht nur eindeutige, sondern auch einmalige Zuordnung.«

Ein rascher Blick sei abschließend noch auf die Weinheber gewidmeten Dissertationen[63]) geworfen. Zum Teil enthalten sie recht beachtenswerte Materialsammlungen und vermitteln anderseits mitunter Erkenntnisse, die es wohl verdienten, von anderen Forschern berücksichtigt zu werden. Leider jedoch sind sie eigentlich alle für den nicht am Promotionsplatz Anwesenden so gut wie völlig unzugänglich, und die vor 1955 approbierten kranken außerdem daran, daß den Kandidaten das in der Gesamtausgabe neu dargebotene Material für ihre Studien nicht zur Verfügung stand. Jedenfalls ist zu sagen, daß wenigstens einige Teile der feinen stilkritischen Untersuchungen in Sybil Schönfeldts, die andern weit hinter sich lassenden Wiener Dissertation in gedruckter Form erscheinen sollten, und auch von gewissen Abschnitten der ebenfalls aus dem Jahre 1951 stammenden Marburger Dissertation Otto Gärtners ließe sich das wünschen.

---

[63]) Elisabeth Eder 'Josef Weinhebers Oden als Zeit- und Problemdichtungen'. Wien: [Maschinenschr.] Phil. Diss. 1940. 80 + II Bl. – Elfriede Wagner 'Die Problematik in Weinhebers Prosawerken, gedeutet und verglichen mit der seines lyrischen Gesamtwerkes'. Graz: [Maschinenschr.] Phil. Diss. 1948. 167 Bl. – Ludger Stuhrmann 'Josef Weinheber: der Dichter zwischen Göttern und Dämonen'. Bonn: [Maschinenschr.] Phil. Diss. 1949. 150 Bl. (vgl. Anm. 23). – Otto Gärtner 'Josef Weinheber und sein Bild vom Menschen'. Marburg: [Maschinenschr.] Phil. Diss. 1951. V + 148 + I Bl. – Karl Schöberl 'Studien zum Werk Josef Weinhebers'. Graz: [Maschinenschr.] Phil. Diss. 1951. 170 Bl. – Sybil Schönfeldt 'Studien zum Formproblem in der Lyrik Josef Weinhebers'. Wien: [Maschinenschr.] Phil. Diss. 1951. III + 427 + I Bl. – Nicht erhältlich war dem Referenten bisher: Rolf Grix 'Form und Formen bei Josef Weinheber'. Marburg: [Maschinenschr.] Phil. Diss. 1956.

EINGESANDTE BÜCHER

Strehle, Hermann: Vom Geheimnis der Sprache. Sprachliche Ausdruckslehre – Sprachpsychologie. München: Ernst Reinhardt 1956. (201 S. gr. 8°) Kart. DM 9.–, Leinen DM 11.–

*

Kitto, H. D. F.: Die Griechen. Von der Wirklichkeit eines geschichtlichen Vorbilds. [The Greeks. 1957.] Aus d. Engl. v. Hartmut von Hentig. Stuttgart: E. Klett Verlag 1957. (382 S. 8°) Leinen DM 19.50

Lesky, Albin: Geschichte der griechischen Literatur. Lfrg 1–3. Bern: A. Francke 1957. (192 S. gr. 8°) je DM 4.60

Titus Lucretius Carus: Welt aus Atomen. Lateinisch u. deutsch. Textgestaltung, Einleitung u. Übersetzung v. Karl Büchner. (Die Bibliothek der alten Welt. MCMLVI.) Zürich: Artemis-Verlag 1956. (640 S. kl. 8°)

Martial: Epigramme. Eingel. u. im antiken Versmaß übertr. v. Rudolf Helm. (Die Bibliothek der alten Welt. MCMLVII.) Zürich: Artemis-Verlag 1957. (645 S. kl. 8°)

Matzig, Richard B.: Odysseus. Studie zu antiken Stoffen in der modernen Literatur, besonders im Drama. St. Gallen: Pflugverlag 1949. (95 S. 8°) Geb. DM 6.80

Ziltener, Werner: Chrétien und die Aeneis. Eine Untersuchung des Einflusses von Vergil auf Chrétien von Troyes. Köln: H. Böhlaus Nf. 1957. (143 S. gr. 8°) DM 12.–

*

von Beit, Hedwig: Symbolik des Märchens. Bd 2: Gegensatz und Erneuerung im Märchen. Bern: A. Francke 1956. (647 S. gr. 8°), Registerband zu beiden Bänden. Ebda 1957. (267 S. gr. 8°) Bd. 2 u. Registerbd. zus. DM 134.–, Leinen DM 144.–

Brinkmann Richard: Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts. Tübingen: M. Niemeyer 1957. (XI, 347 S. gr. 8°) DM 23.–, Leinen DM 26.–

Cysarz. – Grenzfall der Wissenschaft: Herbert Cysarz. Hrsg. v. Rudolf Jahn. Frankfurt a. M.: Der Heimreiter Verlag 1957. (123 S. 8°) Leinen DM 6.80

Deutsche Philologie im Aufriß. Hrsg. v. Wolfgang Stammler. Lfrg 31 u. 32 (= Schluß von Bd III). Bielefeld: Erich Schmidt 1957. (Sp. 2113–2620; XVI S. 4°) DM 5.40 u. 10.40

Dietze Walter: Junges Deutschland und deutsche Klassik. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz. (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft. Bd 6.) Berlin: Rütten & Loening 1957. (393 S. gr. 8°) Leinen DM 18.50

Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Hrsg. v. Hermann

Friedmann u. Otto Mann. Heidelberg: Wolfg. Rothe Verlag 1956. (375 S. gr. 8°) Leinen DM 19.80

Grimm. – Kunze, Erich: Jacob Grimm und Finnland. (FF Communications No: 165.) Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1957. (117 S. gr. 8°) DM 4.60

Huelsenbeck, Richard: Mit Witz, Licht und Grütze auf den Spuren des Dadaismus. Wiesbaden: Limes Verlag 1957. (152 S. 8°) Gebunden DM 9.80

McCormick, John O.: Amerikanische Lyrik der letzten fünfzig Jahre. Aus d. Amerik. v. Herta Elisabeth u. Walther Killy. (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 38.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1957. (84 S. 8°) Karton. DM 2.40

Meyer, Kurt Robert: Zur erlebten Rede im englischen Roman des zwanzigsten Jahrhunderts. (Schweizer Anglistische Arbeiten. Bd 43.) Bern: A. Francke 1957. (IX, 106 S. gr. 8°) Karton. DM 8.–

Schnyder, Hans: Die Wiederbelebung des Mittelalters im humoristischen Abbild. Antiromanistische Strömungen in der englischen Literatur. (The Cooper Monographs. 1.) Bern: A. Francke 1957. (148 S. gr. 8°) Karton. DM 14.–

Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis. Hrsg. v. Nell Walden und Lothar Schreyer. Baden-Baden: Woldemar Klein 1954. (276 S. mit Abb., 16 S. Abb., 10 farb. Taf., 4°)

*

arp, hans: wortträume und schwarze sterne. auswahl aus den gedichten der jahre 1911–1952. Wiesbaden: Limes Verlag 1953. (96 S., 4 Taf. 8°) Karton. DM 6.–

– Arp, Hans: Unsern täglichen Traum . . . Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954. Zürich: Verlag Die Arche 1955. (128 S. mit Abb. 8°) Leinen DM 7.80

Benn. – Koch, Thilo: Gottfried Benn. Ein bibliograph. Essay. (Kleine Geschenkbücher. 61.) München: Langen/Müller 1957. (78 S., 3 Taf. kl. 8°) Geb. DM 3.80

Blake. – Petter, Henri: Enitharmon. Stellung und Aufgabe eines Symbols im dichterischen Gesamtwerk William Blakes. (Schweizer Anglistische Arbeiten. Bd 42.) Bern: A. Francke 1957. (XII, 161 S. gr. 8°) Karton. DM 12.–

Borchardt, Rudolf: (Gesammelte Werke in Einzelbänden.) Gedichte. Hrsg. v. Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. Mit e. Gedenkwort v. Rud. Alex. Schröder. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1957. (591 S. 8°) Leinen DM 28.–

Brecht. – Klotz, Volker: Bertolt Brecht. Versuch über das Werk. Darmstadt: Hermann Gentner Verlag 1957. (140 S. 8°) Karton. DM 7.50

Claudel. – Mennemeier, Brigitta: Der aggressive Claudel. Eine Studie zu Periphrasen und Metaphern im Werk Paul Claudels. (Forschungen zur roman. Philologie. H. 2) Münster: Aschendorff 1957. (XVI, 188 S. gr. 8°) Karton. DM 12.80

Droste-Hülshoff, Annette: Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers. In der Handschrift der Dichterin. Hrsg. v. Clemens Heselhaus, mit e. Studie über die Entstehung, über die Bedeutung u. über den Stil. (Schriften der Droste-Gesellschaft. X.) Münster i. W.: Aschendorff 1957. (IV S. 16 S. Faks., 35 S. kl. 4°) Gebunden DM 12.50

Farquhar. – Spinner, Kaspar: George Farquhar als Dramatiker. (Schweizer Anglistische Arbeiten. Bd 40.) Bern: A. Francke 1957. (119 S. gr. 8°) Kart. DM 8.–

George. – Glur, Guido: Kunstlehre und Kunstanschauung des Georgekreises und

die Ästhetik Oscar Wildes. (Sprache u. Dichtung. NF, Bd 3.) Bern: P. Haupt 1957 (112 S. gr. 8°) Karton. DM 7.–

Gerhardt, Paul: Dichtungen und Schriften, hrsg. u. textkrit. durchgesehen v. Eberhard von Cranach-Sichart. München: Verlag Paul Müller 1957. (XXX, 522 S., 1 Taf. 8°) DM 19.80

Goethe: Werke. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, unter Leitung v. Ernst Grumach. [Bd:] Egmont. 1. Text. Bearb.: Elisabeth Völker. Berlin: Akademie-Verlag 1957. (IV, 159 S. gr. 8°) Leinen DM 12.–

– Goethe: Gedichte. Veranschaulicht nach Form- und Strukturwandel. Bearb. v. Waltraut Meschke. (Studienausgaben zur neueren deutschen Literatur. 1.) Berlin: Akademie-Verlag 1957. (208 S. 8°) Karton. DM 12.50

– Beutler, Ernst: Wiederholte Spiegelungen. Drei Essays über Goethe. (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 40.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1957. (80 S. 8°) Karton. DM 2.40

Hauptmann, Gerhart: Werke in 2 Bden. Bearb. u. gedeutet f. die Gegenwart. Hrsg. v. Gerhard Stempel. Salzburg: Verlag »Das Bergland-Buch« 1956. (1184, 1072 S. 8°) Leinen DM 38.–

– Hauptmann, Gerhart: Magnus Garbe. Tragödie. Gütersloh: C. Bertelsmann 1955. (79 S. 8°) DM 1.60

– Hauptmann-Zuckmayer: Herbert Engelmann. Drama. Aus dem Nachlaß von Gerhart Hauptmann, ausgeführt von Carl Zuckmayer. Beide Fassungen. München: C. H. Beck 1952. (276 S. 8°) Leinen DM 11.50

– Behl, C. F. W.: Gerhart Hauptmann. Überblick über Leben u. Werk. (Der Göttinger Arbeitskreis. H. 24.) Kitzingen: Holzner 1952. (31. S. 8°) DM 1.40

– Frerking, Johann: Dank und Gedenken. Hesse – Hauptmann – Werfel. Drei Reden. Hannover: Rich. Beeck-Verlag 1947. (72 S. kl. 8°) Geb. DM 2.60

– Gaillard, Ottofritz: Gerhart Hauptmann. Vortrag zu seinem 90. Geb. (Dramaturgie u. Schauspielkunst. 9.) Weimar: Deutsches Theater-Institut 1952. (32 S. 8°)

– Mann, Thomas: Gerhart Hauptmann. (Das kleine Buch. 12.) Gütersloh: C. Bertelsmann 1953. (70 S. 8°) Geb. DM. 2.20

– Ruprecht, Erich: Gerhart Hauptmann als Dichter der Menschlichkeit. Vortrag. Freiburg i. Br.: Verlag Karl Alber 1947. (15 S. gr. 8°) DM –.75

– Schröder, Rudolf Alexander: Gerhart Hauptmann. Bremer Rede zum 15. November 1952. Mainz: Eggebrecht-Presse 1953. (30 S. 2°) Geb. DM 7.50

– Voigt, Felix A.: Gerhart Hauptmann der Schlesier. 3. Aufl. München: Bergstadtverlag W. G. Korn 1953. (112 S., 16 S. Abb. 8°) Halbleinen DM 5.60

– Ziegenfuß, Werner: Gerhart Hauptmann. Dichtung und Gesellschaftsidee der bürgerlichen Humanität. (In der Reihe: Lebendige Soziologie.) Berlin: de Gruyter & Co. 1948. (182 S. 8°) Karton. DM 7.–

Heine. – Wadepuhl, Walter: Heine-Studien. (Beiträge zur deutschen Klassik. Abhandlungen, Bd 4.) Weimar: Arion Verlag 1956. (208 S. gr. 8°) Leinen DM 8.–

Hesse, Hermann: Betrachtungen und Briefe. (Ges. Werke. Bd 7.) Berlin: Suhrkamp 1957. (952 S. 8°) Leinen DM 20.–

– Dürr, Werner: Hermann Hesse. Vom Wesen der Musik in der Dichtung. Stuttgart: Silberburg-Verlag 1957. (120 S., 1 Taf. 8°) Leinen DM 8.80

– Pannwitz, Rudolf: Hermann Hesses West-östliche Dichtung. Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1957. (59 S. 8°) Leinen DM 4.80

Heym, Georg: Marathon. Nach den Handschriften des Dichters hrsg. u. erläut. v. Karl Ludwig Schneider. Hamburg: Maximilian-Gesellschaft/Verlag Dr. E. Hauswedell & Co. 1956. (24 S., 18 S. mit Faks. gr. 8°) Geb. DM 20.–

Hölderlin-Jahrbuch. Begründet v. Friedrich Beißner u. Paul Kluckhohn. Hrsg. vom Vorstand der Hölderlin-Gesellschaft, Bd 9: 1955/56. Tübingen: J. C. B. Mohr 1957. (VIII, 323 S. mit 4 Abb. gr. 8°) DM 28.80

Hofmannsthal. – Mühlberger, Josef: Hugo von Hofmannsthal, F. Kafka. Zwei Vorträge. Eßlingen: Bechtle Verlag 1953. (70 S. 8°) Kart. DM 2.50

Immermann. – Windfuhr, Manfred: Immermanns erzählerisches Werk. Zur Situation des Romans in der Restaurationszeit. (Beiträge zur deutschen Philologie. Bd 14.) Gießen: Wilh. Schmitz Verlag 1957. (VII, 250 S. 8°) DM 10.–

Kafka. – Uyttersprot, H.: Eine neue Ordnung der Werke Kafkas? Zur Struktur von »Der Prozeß« und »Amerika«. Antwerpen: C. de Vries-Brouwers 1957. (85 S. 8°) Karton. DM 8.50

Kaiser, Georg: Villa Aurea. Roman. Mannheim: Kessler Verlag 1952. (268 S. 8°) Leinen DM 10.80

– Kenworthy, B.J.: Georg Kaiser. (In d. Reihe: Modern language studies.) Oxford: Basil Blackwell 1957. (XXIV, 217 S., 1 Taf. 8°) Leinen 25 s.

Keller, Gottfried: Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe. Hrsg. v. Clemens Heselhaus. Bd II. München: Carl Hanser 1957. (1271 S. 8°) Leinen DM 19.80

– McHale, John L.: Die Form der Novellen »Die Heute von Seldwyla« von Gottfried Keller und der »Schwarzwälder Dorfgeschichten« von Berthold Auerbach. (Sprache u. Dichtung. NF, Bd 2.) Bern: P. Haupt 1957. (97 S. gr. 8°) Karton. DM 6.25

Kokoschka, Oskar: Schriften. 1907–1955. Zusammengest. u. mit Erläut. u. bibliograph. Angaben hrsg. v. Hans Maria Wingler. München: Langen/Müller 1956. (486 S., 12 Taf., 2 farb. Taf. 8°) Leinen DM 24.80

Mombert, Alfred: Der himmlische Zecher. In sieben Büchern. Große Ausgabe. Wiesbaden: Insel-Verlag 1951. (342 S. 8°) Leinen DM 6.80

Opitz. – Szyrocki, Martin: Martin Opitz. (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft. Bd 4.) Berlin: Rütten & Loening 1956. (227 S. gr. 8°) Leinen DM 10.50

Rettenpacher. – Pfanner, Hildegard: Das dramatische Werk Simon Rettenpachers. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Sonderh. 2.) Innsbruck: Sprachwissenschaftl. Seminar der Universität 1954. (128 S. gr. 8°)

Schiller. – Mainland William F.: Schiller and the changing past. London: William Heinemann Ltd. 1957. (XII, 207 S. 8°) Leinen 25 s.

Friedrich Schlegel und Novalis. Biographie einer Romantikerfreundschaft in ihren Briefen. Auf Grund neuer Briefe Schlegels hrsg. v. Max Preitz. Darmstadt: Herm. Gentner Verlag 1957. (271 S., 2 Taf., 2 Faks. 8°) Leinen DM 16.–

Shakespeare. – de Brugger, Ilse M.: El Porter de Shakespeare y el Pförtner de Schiller. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad 1955. (14 S. gr. 8°)

– Clemen, Wolfgang: Kommentar zu Shakespeares Richard III. Interpretation eines Dramas. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1957. (356 S. gr. 8°) Leinen DM 25.–

– Draper, John W.: The Tempo-Patterns of Shakespeare's Plays. (Anglist. Forschungen. H. 90.) Heidelberg: C. Winter 1957. (161 S. gr. 8°) Karton. DM 18.–

– Ehrl, Charlotte: Sprachstil und Charakter bei Shakespeare. (Schriftenreihe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. NF, Bd VI.) Heidelberg: Quelle & Meyer 1957. (192 S. 8°) Leinen DM 12.–

– Gerstner-Hirzel, Arthur: The Economy of Action and Word in Shakespeare's Plays. (The Cooper Monographs. 2.) Bern: A. Francke 1957. (134 S. gr. 8°) Karton. DM 13.50

– Tschopp, Elisabeth: Zur Verteilung von Vers und Prosa in Shakespeares Dramen. (Schweizer Anglistische Arbeiten. Bd 41.) Bern: A. Francke 1957. (VII, 119 S. gr. 8°) Kart. DM 8.–

Stadler, Ernst: Dichtungen. Gedichte und Übertragungen mit einer Auswahl der kleinen kritischen Schriften und Briefe. 2 Bde. Eingeleitet, textkritisch durchgesehen und erläutert v. Karl Ludwig Schneider. Hamburg: Verlag Heinrich Ellermann 1954. (295 S., 4 Taf.; 410 S. 8°) Leinen DM 17.50

Trakl. – Simon Klaus: Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen. (Trakl-Studien. Bd II.) Salzburg: Otto Müller Verlag 1955. (172 S. 8°) Karton. DM 11.40

*

Eranos-Jahrbuch 1956. Bd 25: Der Mensch und das Schöpferische. Hrsg. v. Olga Fröbe-Kapteyn. Zürich: Rhein-Verlag 1957. (527 S., 1 Taf. 8°) Leinen DM 31.20

Hamann. – Blanke, Fritz: Hamann-Studien. (Studien zur Dogmengeschichte. Bd 10.) Zürich: Zwingli-Verlag 1956. (127 S. 8°) Karton. DM 16.–

Herder, Johann Gottfried: Kalligone. Hrsg. v. Heinz Begenau. (Beiträge zur deutschen Klassik. Texte, Bd 1.) Weimar: H. Böhlaus Nf. 1955. (XV, 422 S. 8°) Leinen DM 21.30

– Begenau, Heinz: Grundzüge der Ästhetik Herders. (Beiträge zur deutschen Klassik. Abhandlungen, Bd 2.) Weimar: H. Böhlaus Nf. 1956. (V, 160 S. gr. 8°) Leinen DM 7.20

– Stolpe, Heinz: Die Auffassung des jungen Herder vom Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung. (Beiträge zur deutschen Klassik. Abhandlungen, Bd 1.) Weimar: H. Böhlaus Nf. 1955. (IX, 536 S. gr. 8°) Leinen DM 21.50

Kierkeggardiana II udgivne af Søren Kierkeggard Selskabet ved Niels Thulstrup. København 1957. (95 S. gr. 8°) dän. Kr. 14.–

– Collins, James: The Mind of Kierkegaard. Chicago: Henry Regnery Comp. 1953. (XV, 304 S. 8°) Leinen $ 4.50

– Hubben, William: Four Prophets of our Destiny. Kierkegaard-Dostoevsky-Nietzsche-Kafka. New York: The Macmillan Company 1954. (IX, 170 S. 8°) Leinen $ 2.75

Kraft, Julius: Von Husserl zu Heidegger. Kritik der phänomenologischen Philosophie. 2., erweit. Aufl. Frankfurt a. M.: Verlag »Öffentliches Leben« 1957. (147 S. 8°) Karton. DM 7.50, Leinen DM 9.80

La Rochefoucauld. – Hess, Gerhard: Zur Entstehung der »Maximen« La Rochefoucaulds. (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften. H. 67.) Köln: Westdeutscher Verlag 1957. (35 S. gr. 8°) Karton. DM 2.30

Leibniz, Gottfried Wilhelm: Sämtliche Schriften und Briefe. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Erste Reihe: Allgemeiner politischer und historischer Briefwechsel. Bd 5: 1687–1690; Bd 6; 1690–1691. Bearb. v. Kurt Müller u. Erik Amburger. Berlin: Akademie-Verlag 1954, 1957. (XLIX, 794; XLII, 706 S. 4°) Je Leinen DM 70.–

3 8198 306 800 895
THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO